

الترجمة الكاملة
(٧)

وصف مصر

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

المسيقى والغناء
عند قدماء المصريين

دار الشايب للنشر

وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الموسيقى والفنادق
عند قدماء المصريين

تأليف
علماء أ الحملة الفرنسية
ترجمة
زهير الشايب

دار الشايب للنشر

١٠ ش سليمان الحلبي - التوفيقية
٥٧٢٦٨٣٠ - ٥٧٤١٣٧١ ت:

الفهرس
القسم الأول

	مقدمة المبحث الأول :
	الدوافع من وراء هذه الدراسة ، وبيان وسائلها وخطة العمل فيها المبحث الثاني :
٩	عن الموسيقى المصرية القديمة في حالتها الأولى المبحث الثالث :
٢٥	عرض موجز لطبيعة الموسيقى ، ووصفة خاصة في الغناء عند الأقدمين المبحث الرابع :
٣٩	أصل ومنشأ الموسيقى في مصر طبقاً للروايات التاريخية للروايات الشائعة المبحث الخامس :
٩٩	الحالة الثانية للموسيقى في مصر .. القسم الثاني
ص	
١٣٩	الفصل الأول : عن الآلات الوتيرية ملاحظات تمهيدية المبحث الأول : عن الطيبوني ، أو عن الاسم النوعي الذي
١٤١	أطلقه المصريون القدماء على الآلات الوتيرية طبقاً لما يذكره جابلونسكي
١٤٣	المبحث الثاني : عما إن كان الطيبوني يوقع أو ينقر بالريشة ، وما هو الغرض الرئيسي من استعماله المبحث الثالث : ما هو مشترك بين الطيبوني وبين الآلات
١٤٧	الأخرى ، وكم كان هناك من أنواع الطيبوني ١٤٩

المبحث الرابع : كان اسم البسالترون هو الأقدم والأكثر انتشارا . وهو اسم لآلية مصرية قديمة . أصل هذا الاسم . كان الاسم يستخدم كصفة للطيفي	153
الفصل الثاني : عن الأنواع المختلفة من آلات النفع عند المصريين القدماء ، عن أصلها واستعمالها وأسمائها	156
المبحث الأول : عن ابتكار وأصل النايات بصفة عامة	156
المبحث الثاني : عن ابتكار وأصل الناي المصري	158
المبحث الثالث : عن اسم الناي المستقيم في اللغة المصرية ، وعن تأثيره واستخدامه	162
المبحث الرابع : عن اسم المزمار والناي المقوس في اللغة المصرية	166
الفصل الثالث : عن الآلات الصاحبة أو الجرسية عند المصريين القدماء	169
المبحث الأول : عن رأي بعض العلماء حول شكل واسم المزهار	169
المبحث الثاني : عن اسم المزهار في اللغة المصرية وعن اشتقاد كلمة سستر (مزهار أو جلجل)	173
المبحث الثالث : عن نوع آخر من الآلات الجرسية عند المصريين القدماء وعن اسمه في لغة هؤلاء الأقوام	179
الفصل الرابع : عن آلات الإيقاع المستخدمة في موسيقى قدماء المصريين	181
المبحث الأول : ملاحظات تمهيدية	181
المبحث الثاني : عن آلة الإيقاع معينة في موسيقى قدماء المصريين ؛ عن شكلها واستخدامها ؛ وعن صلتها الحميمة بتنوع من الآلات المستخدمة في بعض الكنائس المسيحية في الشرق	182
المبحث الثالث : عن الدف القديم في مصر	184
المبحث الرابع : عن اسم الدف القديم في اللغة المصرية وهو المعروف في لغتنا الدارجة باسم دف الباسك	187

مقدمة

على الرغم من أن الدراسة التي يتضمنها هذا الكتاب تدخل ضمن نطاق دراسات الدولة أو الحالة القديمة لمصر ، في السفر الكبير المسمى « وصف مصر » ، فإن المنهج الذي اخضطته لنفسها الترجمة العربية قد حسم ضرورة ورودها في هذا الترتيب ؛ فهذه الدراسة التي تتناول في ثناياها الحالة التي كان عليها فن الغناء والموسيقى في مصر القديمة ، وهي في حد ذاتها دراسة متكاملة تتناول موضوعاً له أهميته ، إلا أنها تعد في الوقت نفسه ، وفي الإطار الذي شاعت الترجمة العربية أن تتضمنها فيه ، مقدمة لا غنى عنها للموضوع الجليلين القادمين ، الثامن والتاسع ، إذ يتناول المجلد الثامن الحالة الراهنة — وقت الحملة الفرنسية — لفن الموسيقى والغناء عند المصريين الحديثين ، ويتناول المجلد التاسع الآلات الموسيقية التي يستخدمونها ، وهكذا نستطيع أن نطلق على مجموعة المجلدات السابعة والثامن والتاسع اسم : موسوعة الموسيقى والغناء عند المصريين . وسوف يكتشف القارئ الكريم أن هذا التقسيم — في هذه الموسوعة — لم يأت اعتماداً ، فليسوف يشار إلى الدراسة التي يتناولها الكتاب الذي بين يدينا في مواضع عدّة من الكتابين اللذين سيعقبانه : أى الثامن والتاسع .

ولسوف يكون تكراراً ملأ أن نعيد إلى الأذهان خطة الترجمة العربية في إعادة تبويب دراسات وصف مصر على أساس منهجي و موضوعي فقد تمت تغطية هذه الفكرة في مقدمات الأجزاء الستة التي تم صدورها ، ومع ذلك فينبغي القول إن القسمين اللذين تتكون منها هذه الدراسة ، لم يأتيا متجاورين ضمن دراسات الدولة القديمة ، بل لقد جاءا متناثرين : فالقسم الأول الذي يشتمل على فن الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين قد استغرق الصفحات من ٣٥٧ إلى ٤٢٦ ؛ في حين جاء القسم الثاني والذي يتناول الآلات الموسيقية التي كان يستخدمها المصريون القدماء في الصفحات من ١٨١ إلى ٢٠٦ ؛ وهكذا تخبيء الترجمة العربية لبعض هذه الشتات المبعثر ل يجعل منه وحدة عضوية واحدة ؛ وليس في هذا أى ادعاء أو محاولة للتباكي ، وإنما هو مجرد تبرير يجيء لدعم صحة المنهج الذي اخضطته لنفسها هذه الترجمة .

ومع أننى لست من هواة استعراض المصاعب التى تواجهنى فى عملى ، إذ اعتبرها من خصوصياتى وحدى من جهة ، ولأننى أعتبر المصاعب التى تنتهى أمراف حكم الشىء الذى لم يكن ، أو الذى هو من طبائع الأمور ، إلا أننى لابد لي من أن أشير إلى صعوبة واحدة التى بها العذر لا وهى طول الجملة الفرنسية ، التى تعد من سمات مؤلف هذه الدراسة والدراستين التاليتين ، ولست أسوق ذلك إلا لكي أعتذر بدورى عن الطول المرهق للجملة العربية فى الترجمة ، التى أتوخى فيها أن تأتى مطابقة ليس فقط للمعنى وإنما لروح كاتبها كذلك ؛ وهناك صعوبة ثانية تتمثل فى تلك النصوص اللاتينية الكثيرة التى وردت فى حواشى هذه الدراسة ، وكذلك فى أسماء العشرات من المؤرخين وال فلاسفة والشعراء والأبطال والألهة ، وبعض هؤلاء جيئوا لم نسمع ، ربما ، باسمهم ، والذين ترد أسماؤهم متخذة الشكل الفرنسى الذى شاء الفرنسيون أن يدونوا ويلفظوا بها هذه الأسماء بما يتفق مع لسانهم هم وليس كما هى عليه فى أصواتها التى جاءت عنها ؛ وكذلك فى مئات المؤلفات التى تشير إليها هذه

الدراسة ، وغالبيتها لم يسمع بها من قبل . وكان يمكن أن يشكل ذلك ثغرة خطيرة في هذا العمل ، لو لا أن شاء الصديق الأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم أستاذ اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة أن يتولى عن طيب خاطر سد هذه الثغرة التي أشافت منها على العمل برمته ؛ ولقد بذل في سبيل ذلك جهدا مضينا ومشكورا . ولم يقتصر على ترجمة النصوص المطلوبة فحسب ، بل لقد شاء أن يقدم ترجمة إلى العربية للمراجع التي يشير إليها النص الفرنسي نقلأ عن اللغتين اليونانية واللاتينية . ولقد رأيت أن آخذ بها منحيا الأصل ، على اعتبار أن هذه المراجع المشار إليها ليست متيسرة للقارئ العربي ، ومن الأفضل ، كما افترضت أن يكون القارئ في الصورة عن أن يكون في متناوله ما لا يفيد منه ؛ كما قام الصديق الكريم برد كل الأسماء التي عرضتها عليه في شكلها الفرنسي إلى أصولها اليونانية واللاتينية وهو ما يتفق مع منهجنا عند الترجمة إلى العربية ؛ ومع ذلك فإن اسمًا مثل بلوتارخوس كان يرد مرة على هذا النحو ومرة أخرى بلوتارك ، وكانت أححرص على الشكل الثاني للاسم عندما تكون بصدق عمل له عاد فيه مؤلفنا إلى الترجمة الفرنسية له وليس إلى أصله اليوناني مثل أسطورة إيزيس وأوزiris .

وإذا كنت لا أذهب إلى بعيد حين أوجه للأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم شكرًا لا مزيد عليه ، فإننى في نفس الوقت لا أنسى ما وجدته من عون من الصديق الأستاذ رينيه خورى ، والأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف وغيرهما ؛ وفي الوقت نفسه فلست أمل من توجيه الشكر للأستاذ الدكتور عبد العزيز الدسوقى رئيس تحرير مجلة الثقافة على ما يوليه لهذا العمل ولصاحبه من عون وتشجيع ؛ كما أوجه شكرًا وافيا لمكتبة الحاخامي على ما تبذله في سبيل الارتفاع بمستوى هذا الكتاب طباعة وإخراجا ، وعلى ما تبذله بسخاء حتى يكتمل صدور العمل كله ، نصا ولوحات في شكل جدير به .

والله سبحانه وتعالى أسأل أن يجنبنا العثرات وأن يأخذ بيدنا ، وأن يوفقنا في تقديم هذا العمل الذى نرجو أن يكون فيه نفع وطننا مصر ، وأخوتنا في الوطن العربي الكبير .

ابريل ١٩٨١

زهير الشايب

المبحث الأول

الدافع من وراء هذه الدراسة ، وبيان وسائلها . وخطة توزيع العمل فيها ، أو بمعنى آخر : المقدمة التي تستفحص في ثناياها ماهية الواقع والشهادات ، والأدلة التي يمكن أن تستخلص منها بعض النتائج التي تفيد في التوصل إلى معرفة الحالة التي كانت عليها موسى قدماء المصريين ؛ والتي تتصدى فيها في نفس الوقت (أى في هذه المقدمة) للشكوك التي اعتناد البعض أن يلقى بظلاماً على درجة النضوج التي بلغها هذا الفن في الأزمنة الضاربة في القدم .

كل شيء بمصر يعود بذهن الرحالة إلى ذكريات بالغة العظمة ، وكل ما فيها يتزع روحه بعاطفة بالغة العمق ، بالغة القوة لدرجة لا يستطيع معها أن يقنع — هناك — بمجرد الإعجاب السلبي والعميق ؛ فهذه الأهرام الضخامة التي يراها الناس تعلو هذا العلو السامي ، في الصحراء عن يسار النيل ، والتي يتجمع بعضها ، بل قل يتكدس على نحو ما قربا من الجيزة ، في حين يتناشر بعضها الآخر في خط يمتد من سهل سقارة حتى منطقة قرية من أسوان ؛ وهذه المقابر الفسيحة والرائعة ، المحفورة في جبال المضبة الليبية والتي تزدان برسوم تحفظ ألوانها — ما تزال — بزهوتها ؛ وهذه الألوف من الكهوف أو المغارات التي تخترق صلابة هذه الجبال في الجزء الأكبر من امتدادها ؛ وهذه الجبارات الفسيحة والعميقة ، والتي تتراءم فيها ألف المومياوات ؛ وهذه التماضيل العماليق ؛ وهذه المسالات التي يصل ارتفاعها لأكثر من ثمانين قدما ، والمصنوعة من قطعة واحدة من الجرانيت وتصمم وتنفذ بالغى الدقة ؛ وهذه المعابد ، هذه القصور ، هذه الأعمدة التي لا يمل المرأة البنت من إبداء إعجابه بعمارتها المدهشة والتناسقة ؛ وهذه الخرائب المائلة والمبهية التي تنتشر أو تتشتت من كل جانب وفي كل مكان والتي استند فيها كل من الغضب الجاهل المدمر ، وهمجية التعصب كل جهودها التي لا تجلب إلا الكوارث عادة ؛ وباختصار فإن كل هذه المنشآت التي أخنى الزمن احتراما لها . والشواهد الخالدات على عظمة الأمة التي تنتهي إليها^(١) تصدم بقوة خيال المراقب ، وتشعره بنسمة روحية حتى ليظنن نفسه معاصرأ لأعظم وأشهر فلاسفة ومشروعى العصور القديمة ، وحتى ليتوهمن أنه يراهم يهرون من كل مكان — لا يزالون — كى يتوجهوا إلى هذا البلد الشهير حتى يتلقوا هناك دروس الحكمة ، ولكن يكعونوا هناك أفكارهم الراسخة عن الدين والقوانين ، ولكن يوسعوا هناك من معارفهم : ولسوف يخبل إليه أنه يقفوا في إثر خطوط ميلامب ، موسايوس ، وأورفيوس وهوميروس ، وليكورج وطاليس وسولون وفيشااغورث وأفلاطون وبيودوكسوس ... وكثيرين غيرهم من الرجال الالامعين^(٢) المشهود لهم بجدارتهم في

(١) لست أدرى لماذا تؤدى المصالح السياسية ، وهى لا تتفق كثيرا مع شئون الفنون والعلوم لأن نصحي بالكثير من هذه الاصروح الرائعة وذلك بتركنا إياها بين يدي شعب همجي (كذا !) لا يكفى عن هدمها وتدمرها ؟ أليس من الواجب على أوريا ، التي لابد لها أن تستشعر منذ الآن جدارتها الكاملة بهذه الاصروح والآثار ، ان تكافيء جميعا ، لتفق على أن توكل هذه الآثار إلى أمة منظمة ومستينة ؟ .

= Plutarque, d'Isi et d'Osiris, pag. 320, trad. d'Amyot, Paris, 1597, in-fol. (٢)

تلقيـم على يد القدماء المصريين أسرار العلوم المقدسة التي كان لها المجد في أن ينقلوها - هذه العلوم - إلى معاصرهم وفي أن يجعلوا من اسمهم إسما مخلدا وباقيا ، بل إن المرء ليظن أنه يعيش في مجتمعهم وفي أنه يحضر اجتماعاتهم (أى اجتماعات فلاسفة اليونان) مع كبار الكهان ، وأنه يكاد يسمعهم يتناقشون في النقاط باللغة الأهمية في الميثولوجي والسياسة والأخلاق والعلوم والفنون . إن كل ما سبق للدراسة إن علمته لهذا المراقب عن أنظمة وتقالييد القدماء المصريين فسوف يخط في ذاكرته من جديد وهو يقف بين هذه الأسوار الصامدة التي خصصت لتأمل عجائب الطبيعة ؛ ولابد انه سيسألف لأنه لم يعد قادر على أن يستمع كذلك لهذه الأغانيات الالهية ، هذه التراتيل ذات الأنغام باللغة النقاء والتي كانت تتردد أصواتها فيما مضى وطبقا لما يورده أفلاطون ، بين جدران هذه المعابد العظيمة والمعتمة والتي انشئت خصيصا للاحتفال بأسرار العبادات ، وسوف يفحص هذه المناظر المختلفة ، الواحدة بعد الأخرى ، وهي المناظر المنقوشة والمرسومة والتي تزدان بها الواجهة الكلية لهذه المباني الشمينة سواء من الداخل أو من الخارج . ولسوف يجد فيها في واقع الأمر أفكارا أكثر دقة وأكثر وثقا عن تلك التي كان قد اغترفها من الكتب عن العادات والمارسات الدينية والسياسية والمدنية والريفية والمتزيلة وغيرها لهذا الشعب ، الذي ينظر لنظامه السياسي باعتباره نموذجا لغالبية الشعوب القديمة^(١) . هنا سيتاح له أن يرى مشاهد رمزية ، وحفلات دينية ، ومواكب مصطفوة يصحبها موسيقيون ، بعضهم يغنى ، وبعضهم الآخر يقوم بالعزف باستخدام آلات عزف متنوعة ويقدم هذه المواكب ويتبعها كهان موكلون بالقراين . يذهبون لتقديمها للآلهة : هناك ، حيث يؤدى كل ذلك في شكل ألعاب رياضية أو في شكل رقصات : وأبعد من ذلك بعض الشيء توجد (رسومات تصور) هجمات ومعارك تميز فيها المنتصرين والمهزومين ، الأسرى أو عبيد الحروب ؛ أما في مكان آخر فنجد المذنبين المدانين يتلقون صنوف العقاب أو يتحملون وطأة الموت (الذى حكم به عليهم) . وفي مكان آخر كذلك نلاحظ أنظمة كاملة من الأفلاك والنجوم ، ثم نجد رسوما تصور حفلات مختلفة عن الحياة

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib. I, Cap, 98, pag. 289, gr. et lat., Biponti, 1793, in 8°. =

Clem. Alex. Storm., lib, I, pag. 302; lib VI, pag. 629; Luter, Paris, 1641.

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib I, Cap, 13, 14, 15, 28, 29, 96, 97, 98, édit sup. Cit. (1)

المدنية : الزواج ، الزفاف ، حفلات التعميد ، حفلات التحنين ، حفلات التطهير ، مواكب الجنائز ، الأعمال المتنوعة التي تشكل في مجموعها الحياة الأسرية ، أعمال الزراعة ، والحرث ، والبذر ، واللحساد ، وجنى العنبر ، والصيد ، وصيد السمك . ووسائل الحياة الرعوية : فكل عصور مصر القديمة تعود متجلسة إلى الحياة في نظرية واحدة ، ذلك أن كل شيء هنا جديـد (على المشاهـد) يـجذـب انتـباـهـهـ ، ويـسـتـرـعـي نـظـرـاتـهـ ، وـسـرـعـانـ ماـ يـصـبـعـ مـوـضـوـعـاـ لـدـرـاسـةـ تـسـتـحـوذـ عـلـيـهـ ، معـ اـهـتـامـ يـتـولـ دـوـنـاـ اـنـقـطـاعـ : أـمـاـ الفتـنـةـ الـتـىـ تـشـعـ مـنـ هـذـهـ الرـسـومـ فـلـهـ سـطـوـتـهـ حـتـىـ لـاـ يـسـتـطـعـ المـرـءـ إـلـاـ يـمـشـقـةـ بـالـغـةـ أـنـ يـخـرـجـ مـنـ إـسـارـهـ وـأـنـ يـحـسـمـ أـمـرـهـ كـىـ يـتـرـكـ هـذـاـ الرـسـومـ لـيـتـأـمـلـ الرـسـومـ الـأـخـرـىـ ، وـاحـدـاـ بـعـدـ الـأـخـرـ ، وـكـمـ يـوـدـ المـرـءـ لـوـ أـمـكـنـهـ أـنـ يـوـجـدـ فـيـ كـلـ مـكـانـ فـيـ وـقـتـ وـاحـدـ . أـمـاـ الـفـضـولـ فـضـولـ كـلـ مـنـ يـرـىـ ذـلـكـ ، وـهـوـ فـضـولـ هـنـمـ لـاـ يـشـبـعـ عـلـىـ الدـوـامـ أـبـدـاـ ، فـلـاـ يـخـلـىـ مـكـانـهـ إـلـاـ بـفـعـلـ هـفـةـ أـكـثـرـ نـهـمـاـ وـجـشـعـاـ تـدـفـعـ كـلـ مـنـ يـرـاـهـ كـىـ يـرـىـ كـلـ شـيـءـ .

على هذا الحال والمنوال ، وخلال رحلتنا إلى مصر ، قد عبرنا هذا البلد بكل امتداده : وبرغم أنـىـ كـنـتـ لـاـ أـزـالـ بـعـدـ فـيـ حـالـةـ نـقـاهـةـ عـقـبـ رـمـدـ طـوـيلـ وـقـاسـ ، قـاـمـ بـعـنـادـ كـلـ أـفـانـينـ الـطـبـ ، وـبـرـغـمـ أـنـىـ كـنـتـ لـمـ أـزـلـ بـعـدـ وـاهـنـاـ كـذـلـكـ ، فـقـدـ تـقـدـمـناـ ، يـرـشـدـنـاـ فـيـ مـسـيـرـتـاـ زـمـلـاـءـنـاـ الـحـادـقـونـ الـمـتـبـحـرـونـ فـيـ الـعـلـمـ ، حـتـىـ بـلـغـنـاـ مـاـ وـرـاءـ الشـلـالـ (الـجـنـدـلـ) الـأـوـلـ لـلـتـلـيلـ ، عـلـىـ مـسـافـةـ قـصـيـةـ مـنـ الـمـنـطـقـةـ الـأـسـتـوـاـئـيـةـ ، وـفـيـ قـيـظـ الـصـيـفـ ، وـدـوـنـ أـنـ نـعـطـيـ لـأـنـفـسـنـاـ رـاحـةـ يـوـمـ وـاحـدـ ، بـلـ وـبـدـوـنـ حـتـىـ أـنـ نـلـقـيـ بـالـأـلـلـ للـتـعـبـ الشـدـيدـ الـذـىـ اـعـتـرـاـنـاـ ، بـلـ عـلـىـ الـعـكـسـ مـنـ ذـلـكـ فـقـدـ كـنـاـ نـحـسـ بـقـوـتـاـ تـزـاـيدـ مـاـ إـنـ يـتـعـلـقـ الـأـمـرـ بـزـيـارـةـ أـثـرـ تـارـيـخـيـ (جـدـيدـ) ، مـهـمـاـ يـكـنـ الـطـرـيـقـ شـاقـاـ لـبـلـوـغـ هـذـاـ الـأـثـرـ ، إـمـاـ لـأـنـ الـأـمـرـ يـقـتـضـيـ مـنـاـ أـنـ نـعـبـرـ سـهـلـاـ فـسـيـحـاـ مـنـ رـمـالـ حـارـقـةـ إـمـاـ لـأـنـاـ نـضـطـرـ لـلـمـشـىـ فـوـقـ نـتـءـاتـ سـلـسـلـةـ لـاـ نـهـاـيـةـ لـهـاـ مـنـ الصـخـورـ ، إـمـاـ لـأـنـهـ كـانـ مـنـ الـضـرـورـيـ انـ نـسـلـقـ جـبـالـاـ وـعـرـةـ أـوـ أـنـ نـشـقـ لـأـنـفـسـنـاـ طـرـيـقـاـ فـوـقـ أـكـوـامـ هـائـلـةـ مـنـ الـخـرـائـبـ . وـفـيـ النـهـارـ كـنـاـ نـسـارـعـ بـتـدـوـينـ مـذـكـرـاتـ عـمـاـكـنـاـ قـدـ شـاهـدـنـاـ ، وـكـنـاـ نـحـرـصـ بـصـيـفـةـ خـاصـيـةـ عـلـىـ أـلـاـ نـهـمـلـ أـدـفـيـ شـيـءـ يـتـصـلـ بـمـوـضـوـعـنـاـ ؛ وـفـيـ الـمـسـاءـ ، كـنـاـ نـرـاجـعـ مـاـ دـوـنـاـ وـنـعـيـدـ تـبـوـبـ مـذـكـرـاتـنـاـ أـوـ نـرـاجـعـهـاـ لـتـبـلـغـ أـقـصـىـ قـدـرـ مـنـ الـدـقـةـ ، وـقـدـ كـنـاـ نـحـسـ بـأـنـاـ نـحـصـلـ عـلـىـ مـقـابـلـ أـكـبـرـ بـكـثـيرـ مـاـ تـعـودـ بـهـ رـحـلـةـ مـاـمـاـلـةـ (فـيـ أـمـاـكـنـ أـخـرـىـ) ؛ حـتـىـ أـنـاـ لـمـ نـكـنـ لـتـرـكـ لـحـظـةـ

واحدة تفلت دون أن نفید منها . ولعلنا في ذلك كله لم نكن مدفوعين بكل هذه الأمور بفعل الحماسة التي كانت تحفنا أو بالرغبة في الاقتداء بزماء يجدر بنا أن نقتدي بهم . بقدر ما كنا مدفوعين لذلك . كيما نجعل أنفسنا جديرين بالمهمة الجليلة التي قبلنا القيام بها .

ومع كل هذا ، وها نحن أولاء نعترف بذلك ، فإن أحاجيأنا بمخصوص الموسيقى لم تؤت كل كلها ، فقد جاءت أكثر جديبا بكثير مما جاءت عليه - نسبيا - تلك الدراسات التي تناولت أي موضوع آخر ، كما كان عملنا في هذا المجال شائكا وأكثر مشقة عما كان عليه العمل في الحالات الأخرى ، بنفس القدر ، ذلك أنه لم تكن هناك بحوث تتناول موسيقى مصر القديمة على غرار تلك البحوث التي تتناول غالبية العلوم والفنون الأخرى . ولا يزال الأغريق - وقد كانوا تلاميذ مخلصين ومقلدين للمصريين القدماء - هم الذين تستطيع مؤلفاتهم أن تقدم لنا فكرة عن معارف أساتذتهم وعن التماذج التي قدمها هؤلاء كي يحتذوها هم في الشعر والفلسفة والفيزياء والرياضيات والفلك والطب والعمارة والتحفة : وفي الوقت نفسه فإن الصروح المذهلة والكثيرة التي أقامها المصريون في القرون السابقة على التاريخ ، والتي لا نزال نرى بقائها منها رائعة الجمال ، تقدم هي الأخرى بدورها في اللوحات المختلفة المحفورة على وجهات جدرانها ، سواء في الأجزاء الداخلية أو الخارجية منها شواهد لا يكتنفها الغموض عن ممارساتهم الدينية والسياسية والحقوقية والمنزلية ؛ ومع ذلك فائ عن يكثنا انتظاره من هذه الأبنية العارية من أية ذاكرة حتى نصل إلى المعرفة التامة لفن هو في أساسه قمة في رهافة حاسة السمع . بل والذى يبدو مستحيلا على امرء ما أن يكون لنفسه أدنى معرفة عنه دون معونة هذه الحاسة ؛ وأى عنون يمكننا توقعه عن فن لا يترك أدنى أثر يدل على وجوده ما أن تمر اللحظة الخاطفة التي يتحقق خلاها ، وبصفة خاصة ، ولسبب بالغ القوة ، حين يتصل الأمر بزمن ضارب في القدم ؟ .

وإذا كان هذا الفن نفسه قد تطور في أوروبا بهذه الدرجة في أقل من ألف عام ، في شكله ، وفي مبادئه وقواعده ، حتى أنه لم يعد يحتفظ بشيء به بعض شبه بما كان عليه في الماضي ؛ وإذا كان كل شيء في هذا المجال قد أوشك أن يصبح قابلا للفهم من جانب العدد الأكبر من الموسيقيين ، فأى اختلافات وأى مثالب لم يكن على هذا الفن أن يمر بها أو يكابدها منذ أربعين أو خمسين قرنا ؟ وكيف سيكون بمقدورنا أن نفهم بحوثا يمكن أن تكون مدونة فوق جدران المعابد في مصر القديمة حتى لو

وَجَدْنَا هَا مَحْفُورَةً وَقَدْرَ لَنَا أَنْ نَقْرَأُهَا هَنَاكَ؟ وَإِذَا كَانَتْ هَنَاكَ قَوَاعِدُ وَمُبَادِئٌ مُخْتَلِفَةٌ أَدْحَلَتْ مِنْذَ بَضْعَةِ وَعِشْرِينَ قَرْنَاهُ عَلَى نَظَرِيَّةِ (مُبَادِئَه) وَمَارِسَةِ فَنِ الْمُوسِيقِيِّ قَدْ أَعْطَتْ لِعَادَاتِنَا وَذُوقَنَا وَأَسْلُوبَنَا فِي التَّذَوُّقِ وَالْحُكْمِ عَلَى الْمُوسِيقِيِّ مِيلًا أَوْ اِتِّجَاهًا مَا حَتَّى أَنَّا لَمْ نَعُدْ نَسْتَطِعْ بَعْدَ أَنْ نَتَبَيَّنَ أَنْكَارَ الْيُونَانِيِّينَ الْقَدِيمَاءِ حَوْلَ هَذَا الْفَنِّ، بَلْ وَلَا حَتَّى أَنْ نَعْتَقِدُ فِي التَّأْثِيرَاتِ الْمَذَهَلَةِ الَّتِي قَيَّلَ لَنَا إِنْ هَذَا الْفَنِّ كَانَ يَحْدُثُهَا، فَكَيْفَ نَسْتَطِعْ أَنْ نَحْكُمْ بِشَكْلٍ صَحِيْحٍ، وَضَحِيْحٍ؟ عَلَى مَا يَكُنْ أَنْ تَطْلُبُنَا عَلَيْهِ هَذِهِ الْصَّرْوَحِ الْمَصْرِيَّةِ الْقَدِيمَةِ مِنِ النَّاحِيَةِ الْفَنِيَّةِ؟

كَانَ عَلَيْنَا، وَقَدْ اضْطَرَرْنَا أَنْ نَلْقَى بِأَنفُسِنَا مُتَوَغِلِينَ خَالِلَ الْقَرْوَنِ الَّتِي خَلَتْ، وَأَنْ نَخْرُقَ دِيَاجِيرَ ظَلَمَاتِ أَزْمَانٍ ضَارِبَةَ فِي الْقَدْمِ، وَهَتَّى نَجْتَازَ تِلْكَ الْفَجُوجَةَ الْوَاسِعَةَ أَوْ الْهَوَةَ السَّحِيقَةَ الَّتِي تَفَسَّلُنَا عَنْهَا، كَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَلْحَقَ الْحَرْصَ بِالشَّجَاعَةِ حَتَّى لَا نَجَازِفَ مُتَسَرِّعِينَ بِالْوَقْوَعِ فِي هَوَةِ الْأَحْطَاءِ قَدْ لَا يَقْدِرُ لَنَا أَنْ نَخْرُقَ مُطْلَقاً مِنْهَا، وَكَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَحْرَصَ، مَعَ شَحْذَ كُلِّ اِتِّبَاهِنَا وَاهْتَامِنَا، عَلَى نَقْطَةِ الْبَدَءِ الَّتِي حَدَّدَنَا هَا وَكَذَلِكَ عَلَى الْغَايَةِ الَّتِي كَنَا نَسْتَهْدِفُهَا حَتَّى نَتَعْرِفَ جَيْدًا عَلَى اِتِّجَاهِ طَرِيقِنَا وَهَتَّى نَحْسِمَ أَمْرَنَا كَيْ لَا نَحْيِدَ عَنْهَا. وَلَقَدْ كَانَ زِيَادَةُ فِي الْحَرْصِ مِنْ جَانِبِنَا عَنْدَ بِلَوْغِنَا هَذِهِ الْغَايَةِ الْغَامِضَةِ وَالْمَعْتَمَةِ فِي مَقْصِدِنَا، وَقَبْلَ أَنْ نَكُونَ قَدْ تَعَوَّدْنَا عَلَى (السِّيرَ وَسَطَ) ظَلَمَاتِ الْلَّيلِ الْكَثِيفَةِ الَّتِي تَكْتَتِنُنَا مِنْ كُلِّ جَانِبٍ، وَهَتَّى يَكُونَ بِمَقْدِيرِنَا أَنْ نَتَبَيَّنَ الْأَمْوَرَ الَّتِي لَمْ يَكُنْ لِيُسْتَطِعَ بِصَرْنَا فِي الْبَدَأِيَّةِ أَنْ يَفْرَقَ بَيْنَهَا أَوْ حَتَّى يَسْتَبِينَهَا - أَنْ نَخَارِلُ الْأَمْسَاكَ، أَوْ أَنْ نَتَلَمَسَ، فِي الْبَدَأِيَّةِ، كُلَّ الْمَوْضِعَاتِ الَّتِي كَانَتْ تَقْعُدْ تَحْتَ يَدِنَا حَتَّى نَجْعَلَ مِنْ أَنفُسِنَا بِقَادِرِينَ أَنْ نَجْوَلَ بِنَظَرَاتِنَا بَعْدَ ذَلِكَ بِشَكْلِ أَفْضَلِ وَلَوْلَا هَذِهِ الْأَحْتِيَاطَاتِ مِنْ جَانِبِنَا لَمَا اسْتَطَعْنَا أَنْ نَخْطُو خَطْوَةً وَاحِدَةً وَاثِقَةً، وَلَكِنَّا قَدْ وَصَلَّنَا إِلَى طَرِيقِ لَا أَمْلَ فِي الْعُودَةِ مِنْهُ. أَمَا عِنْدَمَا لَزَمَنَا هَذِهِ الْحِيَطَةِ فَقَدْ وَصَلَّنَا بِنَجَاحٍ إِلَى مَا هُوَ أَبْعَدُ مِنَ الْقَصْدِ وَفَوْقَ كُلِّ مَا تَوَقَّعْنَا: لَقَدْ كَفَتِ الْظَّلَمَاتُ أَنْ تَصْبِحَ بَعْدَ، بِالنِّسْبَةِ لَنَا، غَيْرَ قَابِلَةَ لِأَنْ نَلْجُ فِيهَا، وَمِيزَنَا بِوْضُوحِ مَا لَمْ نَكُنْ نَعْرِفَهُ مِنْ قَبْلِ إِلَّا مُتَحَسِّسِينَ: لَمْ تَعْدْ تَعْوِزَ أَبْحَاثَنَا الْثَّقَةَ وَلَمْ يَعُدَ الشَّكُّ يَكَادُ يَجْعَلُ مِنْ اِكْتِشَافَاتِنَا بَدَداً، وَلَقَدْ اسْتَطَعْنَا بِشَكْلِ مُثْمَرِ بَعْضِ الشَّيْءِ أَنْ نَسْتَخْدِمَ الْمَعْوِنَاتِ الَّتِي قَدَّمَتْ إِلَيْنَا كَيْ نَعْطِي مَلَاحِظَاتِنَا مُزِيدًا مِنَ الدَّقَّةِ وَمُزِيدًا مِنَ التَّحْدِيدِ.

لَمْ يَكُنْ كَافِيًّا أَنَّا قَدْ تَفَحَّصَنَا بِاِهْتَامٍ كُلِّ مَا تَقْدِمُهُ لَنَا صَرْوَحِ الْمَصْرِيَّةِ الْقَدِيمَةِ

خاصاً بفن الموسيقى أو ما كان من شأنه فقط أن يلقى بصيغها من الضوء على ما يمكن أن يجسم حكمتنا . فقد كان لزاماً علينا كذلك أن نلجأ إلى المؤلفين الذين واتهم الفرصة ليتناولوا ما كانه هذا الفن عند قدماء المصريين . وكان علينا ألا ننحى في ازدراء أدنى هذه الشهادات مرتبة . وإنما كان علينا فقط أن تكون بالغى الحذر والتحفظ بل أن تكون متشددين في اختيار واستخدام ما ينبغي اختياره واستخدامه من بين هذه الشهادات ، ذلك أن ما يشطب الهمم للغاية عندما نلتئم ما كتبه عن موسيقى المصريين الأول المؤلفون القدماء والشعراء والفلسفه والمؤرخون والجغرافيون وغيرهم ، حتى أولئك الذين عاشوا في العصور التي كان لهذا الشعب فيها علاقات اعتيادية مع الأمم المستقرة أو المنظمة في أوروبا ، هو أن نجد هذه الشهادات عارية من الواقع الموضوعية حول هذا الفن لدرجة كدنا نتعرض معها في البداية لغواية تحيتها ، ناظرين إليها في معظمها باعتبارها عاجزة عن أن تقدم لنا فائدة من نوع ما ؛ ولم نضطر للعودة إلى شهادات الأرلين إلا بعد أن تفحصناها وقارناها بشهادات مئاتة عند آخرين ؛ وحين تابعنا ذلك بمزيد من الانتباه فقد قابلنا هنا وهناك عدة ملاحظات ينبغي الالتفات إليها ، ومع ذلك فإن ما كان يقوله هؤلاء عن هذا الفن قد كان يمس الأمر من بعد بعيد كما لو كان الأمر قد أفلت منهم عفو الخاطر .

ويرغم هذا فإن الصعوبة الأشد لم تكن بعد هي أن نبحث عند عدد هائل من المؤلفين عن بقایا متناثرة وشبه خافية أو عسيرة على الفهم لنبذ (أفكار) عن الموسيقى حالة انتقالها عن طريق المصريين القدماء إلى الشعوب الأخرى ؛ لقد كان الأمر يعني أننا نريد أن نشق لأنفسنا طریقاً مأموناً في موضع لم يتجرّس أحد قبلنا على السير فيه ، كان معناه أن نستبصر موقع لأقدامنا ب الرغم العقبات التي كانت تمثل لنا في كل خطوة في تلك التناقضات الظاهرية ، على الأقل ، والتي نجدتها بين مختلف المؤرخين ، كل منهم بالنسبة لما يقوله الآخر ، أو التي يتناقضون فيها في بعض الأحيان مع ما يقولونه هم أنفسهم في مكان مغاير ؛ كان معناه أن نستطيع تمييز الصواب من الخطأ على الرغم من الأحكام المسبقة ، والخلط بين الأزمنة ، ذلك الخلط الذي يجعل المعلومات التي يقدمها لنا المؤلفون ، في غالبية الأحيان ، مرتبكة لحد يبعث على الحيرة ، إذ يمكن القول بأنهم ، جميعاً ، قد أخذوا على عاتقهم أن ينثروا الغموض حول هذا الموضوع . فمن كان يظن ، على سبيل المثال أن ديدور الصقل ينافق

نفسه بنفسه ، فيبعد أن يقول لنا في بداية تاريخه ^(١) أولا : « إن آلة مصر الأولين كانوا يستلذون بالموسيقى ويستصحبون معهم في كل مكان فرقة من العازفين ، وأن واحدا من هؤلاء الآلة قد اخترع القيثارة ثلاثية الوتر » ثم نجده يقول في موضع آخر ^(٢) ثانيا « إن الكهنة كانوا يتعجبون باغنياتهم إلى هذه الآلة نفسها » لكنه يعود فيخبرنا بعد ذلك أن المصريين كانوا يأنفون من الموسيقى باعتبارها فنا ليس له من خاصية سوى إضجاع الروح وإتلاف الخلق . هل هناك ظل للدليل على أن شعبنا ظل طابعه المميز على الدوام هو الارتباط بالدين والتشبث بطقوسه القديمة ومبادئه يستطيع أن يكون متقلباً لحد يلفظ معه موسيقاه الخاصة به ، تلك التي تستمد قدسيتها من كونها قد جاءت بفعل آلةه الأول ، والتي يؤمن - هو - عن يقين من أنها - أي هذه الموسيقى - كانت تشكل مسرات هؤلاء الآلة ؟ ألن نجد في ذلك ، من جانبه ، تعارضاً منطقياً يبلغ مرتبة التجديف والزندقة ؟ وكيف سيقدر له أن يتجرأ على استجداء عنون هذه الآلة نفسها ، تلك التي سيكون ، هو ، بفعل مثل هذا الازدراء المدنس لقداستها ، قد صدراها مزدرياً المعونات التي تهبا إياه ، وهذه أعز عليها بكثير ؟ إننا لفينا دهشة لا يكمن أحد من المؤلفين قد أدرك بعد هذا التضارب الذي يكاد يسمل العيون كما لا يمكننا أن نتصور السبب الذي يكون قد حداً ببعض الكتاب حين تبنيوا النص الأثير من ديدور الصقلي ، والذي لا يحظى قط بآى ترجيح ، وإنما يبنيء عن عادات ومارسات تتعارض بشكل مطلق مع تلك العادات والمارسات التي ظلت ترددنا على الدوام ، وبشكل عالمي ، كل شعوب الدنيا ، بدلاً من أن يتمسكوا بمقولته الأولى ، تلك التي تبدو أقوم قيلاً وأكثر جدراً بالاحترام .

وما لا جدال فيه أن المصريين لم يكفوا فقط عن ممارسة الموسيقى في بلادهم ، فلقد استقرت هناك ونظمت بموجب قوانين دينية وسياسية في عهد ملوك مصر ؛ وأفلاطون هو الذي يخبرنا بذلك في « قوانينه » وفي « جمهوريته » باعتباره شاهد عيان ، ومن ناحية أخرى فإنه لا يتحدث عن هذه الموسيقى إلا بإعجاب شديد . وحين استولى الملوك الفرس على مصر فقد نقلوا إليها معهم النزف الآسيوي في هذا

Bibl. hist. Lib I, cap. 15, édit, sup. cit (١)

Cap 81, édit. sup. Cit (٢) شرحه :

المضمار فأدى ترف هذه الموسيقى الآسيوية ويندحها إلى إتلاف الطابع الصوف والرجلول الذى كان لموسيقى المصريين ، أما البطالمات الذين أعقبوا الفرس ، فقد بسطوا حمايتهم على هذا الفن وحفلوا به كثيراً ودرسوه هم أنفسهم بشغف شديد حتى أن المصريين ، وقد تشجعوا بالثال الذى يقدمه حكامهم ، قد أقبلوا على فن الموسيقى بأكبر قدر من الحماسة وخطوا في هذا المجال خطوات من التقدم واسعة وسريعة حتى اشتهر عنهم أنهم خير موسقي العالم طبقاً لما يورده جوبا *Juba* نacula عن أثينا يووس *Atlénée*^(١) ؛ ولنلاحظ أن هذه الفترة هي على وجه الدقة تلك التى كان ديودور الصقلى يزور خلالها مصر والتى أورد عنها أن المصريين يلفظون الموسيقى إذ ليس من شأنها إلا إضجاع الروح وإتلاف الخلق . فهل كان هذا المؤرخ الذى يكن له العالم الطبيعي بلين *Pline* بالغ تقديره^(٢) يوم خداعنا ! إن علينا بادىء ذى بدء ألا نسى إليه بأن نرتاب في نواياه ، وعلينا بدلاً من ذلك الاعتقاد بأنه قد جاء وقت على المصريين أبدوا فيه نفوراً من نوع من الموسيقى تختلف عن موسيقاهم ، ونظروا إلى تلك ، نتيجة لذلك باعتبار أنها لا شأن لها إلا أن تحدث آثاراً ضارة على الأخلاق الحميدة . وعلى ذلك فليكن صحيحاً أن الكهان المصريين الذين رجع ديودور إليهم ، لم تكن لديهم سوى فكرة مشوشة ، عن السبب المحدد الذى تتجه عنه هذا المقت الذى بدا من جانب المصريين تجاه الموسيقى في عصور متأخرة ، ولتكن صحيحاً كذلك أنه هو نفسه لم يجل بخاطره أن يسأل هؤلاء الكهان عن ذلك الشيء الذى كان ينصب عليه التفور الذى كان المصريون يبدونه تجاه هذا الفن ، وفي آية فترة كانوا يبدون فيه مثل هذا التفور أو الصد ، ذلك أنه لم يجد حيرتنا حول هذه أو تلك من الفكريين المعارضتين ، وهو أمر سوف نأخذ كذلك على عاتقنا أن نوضّحه ، وهو ما سوف يتوضّح كذلك من تلقاء ذاته عندما نتصدى لدراسة حالة الموسيقى في مصر القديمة .

لكتنا ، لو أتنا شيئاً أن نتوقف لمناقشة كل هذه الأفكار الشاذة والمتناقضة والعشوائية ، تلك التي يقدمها لنا المؤرخون عن الموضوع الذي نعالجها ، واحدة بعد

(١) *Deipn. lib. IV.*

(٢) ولدى الأغريق كف ديودوروس (ديودور الصقلى) عن المخاتلة وكتب تاريخه عن المكتبة ، جايوس بلينوس سيكونورس (بلين) ، *التاريخ الطبيعي* ، الكتاب الأول «إهداء إلى فسباسيانوس المؤله» ، بازل ، ١٥٤٩ .

الأخرى ، البتة لا تنتهي قط . بل لسوف يكون هذا ، فضلا عن كل ما سبق ، أمرا لا جدوى منه على أقل تقدير ، ولن يؤدى إلا لمضاعفة كل دوافع الشك ، بل ربما إلى إضعاف ثقة الأشخاص الذين قد لا تكون لديهم الإرادة ولا الوقت الكاف لكي يلزموا أنفسهم بنفس الدرجة ولنفس القدر من الزمن اللذين كان علينا أن نبذلهم ، وان يقارنوا كل هذه الآراء المتباينة فيما بينها كي يستوثقوا من الحقيقة ، بل ولسوف ينفر القارئ ، إذا ما جعلناه يستشعر مزيدا من الإهانة بدلا من أن نسارع بتقديم ثمرة أبحاثنا ودراساتنا إليه .

إن ما نعنيه أكثر من كل ذلك هو أن يعرف هنا ما كانت عليه حال الموسيقى عند واحدة من أقدم أمم العالم وأن يقف على الطابع الذى كان عليه هذا الفن وماذا كان الغرض الرئيسي منه ، وأن يلاحظ الأساليب التى كان يستخدمها فيه شعب مخلص بطبيعته لمبادئه ومثابر في تمسكه بعاداته ، ظل لوقت بالغ الطوں هادئا وهائيا^(١) بفعل القوانين البسيطة ، والتي كان كل شيء فيه مع ذلك يبدو متوقعا (أى أنها قد عملت حسابا لكل شيء) . ومن المثير للاهتمام أن نعرف أية مكانة تلك التي شغلتها الموسيقى بين الفنون والعلوم التي كانت هي غرس مصر في زمن بمثل هذا القدم وان نقدر درجة الاحترام التي حظيت بها عند شعب مشهود له بالحكمة وفي بلد كان - هو - مهد العلوم والفنون ، فيه ظهر وتشكل أشهر الشعراء والموسيقيين في العصور القديمة ، والذى - أى هذا البلد - غدا مدرسة يهرب إليها الفلاسفة والمشرعون من ألم الأرض الأخرى ينشدون المعرفة والعلم على أرضها . ويعنى القارئ في النهاية أن يلاحظ وأن يتبع كل التجددات وكل التغيرات التي أدخلت على الموسيقى في مصر ، وأن يقف بشكل خاص على الشيء الذى أسمهم أكثر من سواه في تقدم ووضوح هذا الفن ثم بعد ذلك في إفساده وتدحرجه أو لعل هذا الاعتبار الأخير هو الذى أمكنه ، أكثر من غيره ، أن يجعلنا نلمع ونحس بالرابطة الخفية التي تربط الموسيقى بالأخلاق .

ومهما تكن مقاومة المصريين على الدوام كبيرة لأى نوع من التغيير في نظمهم وعاداتهم وأساليبهم فإن ذلك كله لم يكن ليحميهم من التقليبات وصروف

الزمن مما تتعرض له بقية الشعوب ، ففي كل مكان تحدث فورات وثورات تقلب وتدمير وتزيل امبراطوريات قادرة ، وفي كل مكان شاهدنا دولاً جديدة تهض ودول أخرى تتفكك وتزول .

فلا جدال في أنه قانون يتعلق به اتساق كل الأشياء التي تستضىء بنور القمر ، أما فحوى هذا القانون فهو أن ليس ثمة شيء يعيش فوق كوكبنا يظل دوماً على حاله ؛ وأن الأمم ، وكذلك الأفراد من كل نوع ومن كل جنس ، يولدون عليها ثم يهلكون ، وهذه هي الدورة ؛ وأن وجه الأرض في مجمله يتجدد دون انقطاع . كذلك تظل اختراعات البشر وعلومهم وفنونهم ، ولابد ، خاضعة بالمثل لهذا القانون نفسه .

ويعض هذه العلوم ، وبعض هذه الفنون مما كان مجهولاً في الماضي أو مما لم يكن لدى الناس بعد عنها سوى معلومات باللغة الضالة هي اليوم علوم تدرس بأكبر قدر من النجاح . وعكس ذلك بعضها الآخر ، بما كانت تحظى في القرون الخوارى بأقصى قدر من التقدير ، إذ أنها قد بلغت درجة جد عالية من النضوج وما كان الناس يجرون بفضله أكبير قدر من المكاسب فقد فقدت في أيامنا هذه مكانها بل تكاد تكون مزدراة اليوم إما بفعل الخلاها أو تفسخها وأما بسبب السوءات التي تنجم عنها وإما كذلك بفعل ضالة النفع الذي يعود على البشر اليوم من ورائها . ولقد كانت الموسيقى والشعر بلا ريب من بين علوم النوع الأخير برغم أن الناس قد لا يتذقون معنا على ذلك بسهولة .

وعبها يشهد أكثر ما تركه الشعراء وال فلاسفة القدماء مداعاة للاحترام ، بنضوج وسطوة الموسيقى في الأزمنة القديمة ؛ وعبها كذلك أن يستطيع اتفاق أو اتساق كثير من الواقع الحقيقة والشهادات الأصيلة التي لا يمكن عقل مستقيم أن يردها أو يشكك فيها ، أن تبدي كل الاعتراضات ، فكل ذلك في حد ذاته لا يكفي بعد لتبييد التحيزات والأحكام المسبقة بل والتحفظات التي تملئها كرامتنا . فلقد نزولنا على يقين تام ، إلى أشياء مستحبة : قد نزيد أن نستمع إلى بعض من هذه الأغاني التي توقف شدوها منذ الوف السينين أو على الأقل أن نطلع على نماذج هذه الأغاني التي لم يدونوها قط ، بل التي لم يكن مسموها على الأطلاق بتناولها عن غير طريق الصوت إلى ، ويبدو الأمر كما لو كان علينا إلا نعتقد أنه منذ أن احتللت الموسيقى والشعر معاً ، فلم يعودا يشكلان سوى الفن نفسه ، إن لم يكن لأحدهما أن

يأخذ وجهة تختلف عن وجهة الآخر ! وكالو أنه ليس من الواضح أن أزمان أفضل الشعراء وأجمل الشعر كانت هي بالضرورة أزمان أفضل الموسيقيين وأجمل الموسيقي .

لماذا ينبغي أن نشك إذن في روعة موسيقى القدماء ، بينما كل شيء يبرهن لنا أن هؤلاء القدماء لم يتجاوزوْنا ، فقط وكثيرا ، في كل الفنون الأخرى ، كما في الشعر والعمارة والتحف الخ تلك التي لا نزال نرى لها ، تحت أبصارنا ، نماذج تدعوا للعجب . بل إن ما بقى من هذه كذلك حتى اليوم لا يزال يستعصى علينا تقليله ؟ ولقد كان الأمر هو نفسه بالنسبة لكل من جاعوا مباشرة بعدهم ؟ لتعرف إذن بضمير مستريح أن هؤلاء الذين أقاموا مثل هذه الصرح وروائع الأعمال ، قد كان لديهم ولابد ذوق أكثر رقة ومبادئ أكثر وثوقا عما هو لدينا ؟ فإذا ما كان مثل هذا التقرير الذي يكيله أمثال هؤلاء القضاة (المؤلفين القدماء) للموسيقى القدية قد تجاوز في كثير المدح الذي دبجوه لمنتجات الفنون الأخرى فليس ذلك إلا لأن الموسيقى كانت تفوق كل هذه الفنون . (في أزمانهم) بقدر كبير .

ولكن كيف سنتوصل إلى حقيقة حال الموسيقى في مصر القدية في حين يرفعها أفلاطون لدرجة كبيرة فوق موسيقى اليونانيين القدماء ؟ وفي حين يفترضها هو باعتبارها الأنموذج الأفضل والأكثر اكتمالاً للموسيقى سواء بسبب تدفقها وحيويتها وسو تعبرها أو لروعتها جمال ألحانها ؟ وكيف يمكننا أن نتوصل إلى تكوين فكرة دقيقة لأنفسنا عنها بشكل يكفي كي يمكننا من دراستها ؟ وعلام سوف نؤسس ما سنقوله عنها ؟ أيكون ذلك على أساس ما تشهد به الآثار أو على أساس من شهادات المؤرخين القدماء أو على أساس مما يقدمه لنا هؤلاء وأولئك في وقت معا ؟

سبق لنا أن استرعينا الانتباه إلى ضآلة العون الذي يمكننا انتظاره من الأولين (الآثار) والى هذا الحشد من التناقضات الصارخة التي نجدها فيما بين الآخرين (المؤرخين) ، تناقضات تقف حجر عثرة دون أن يتمكن المرء من استخدامها بنجاح إلا بعد أن تفحص وتقدم بأكبر قدر من العناية أفكار كل مؤلف ، وميوله ، وإلا بعد أن تكون ، بصفة خاصة ، قد حددنا العصر الذي لا بد أنه يتنسب إليه ما يخبرنا عنه - بخصوصها - هؤلاء أو أولئك من المؤلفين .

أولاً : أما بخصوص المباني القديمة التي لا تزال قائمة حتى اليوم في مصر ، فإن كل شيء يخبرنا بأنها أبعد ما تكون عن أن تنتهي للقرون الأولى من الحضارة في هذا البلد ، وهي القرون التي نذرنا أنفسنا للرجوع إليها مسترشدين بأوثق وأقدم الأقوال التي وصلت إلينا عن قدماء المصريين . إن نبل عمارة هذه المباني وثراء وفخامة الزخارف و « التشطيب » وكل هذه المشاهد الرمزية ، وكل هذه الحفلات الدينية أو المدنية المنقوشة بأكبر قدر من العناية فوق الجدران ليست بقادرة على أن توحى لنا بإمكانية أن تعود إلى شعب انتظم منذ زمان قصير ، كما أنها ليست قط نتاجاً شائهاً أو مجدها لفن في طور الطفولة ومن ناحية أخرى فإننا نجد من بين هذه المباني^(١) بعضاً لم يكن قد اكتمل بناؤه في حين نجد مباني أخرى قد شيدت بأتفاضاً مباني أكثر قدماً . ولا يزال المرء يلمع أحجاراً جديدة (أحجار ترميم) في الأولى في حين يلمع في الثانية وبشكل خاص في منشآت بعينها في طيبة القديمة وفي داخل بعض البوابات أحجار تتشكل كسراً أو فناناً من تماثيل وضعت باتجاه مختلف (للنسق المتبوع) وبدون أية رابطة تربطها بما يحيط بها . كما يلاحظ المرء فضلاً عن ذلك ، وفوق الأفارييز حروفًا هيروغليفية بل كذلك كتابات يونانية حلت محل كتابات هيروغليفية أخرى لما تمنع بعد آثارها^(٢) .

من هنا يمكن المرء أن يستنتج أن الآلات الموسيقية التي نقشت على هذه المباني نفسها لم تكن هي ، بالمثل ، أول آلات موسيقية عرفتها مصر بل ليس من المستبعد أنها كانت مجهولة كلية من قبل المصريين الأول طبقاً لما سوف تواتينا الفرصة للاحظته فيما بعد ، عندما ستتصدى لتفسير طبيعة هذه الموسيقى في حالتها البدائية .

(١) منها يكن بعض هذه المباني حديث البناء وبعضاً قديماً فإن نوع العمارة في الحالتين لا يتغير قط ، فهي تخضع على الدوام للمبادئ وللقواعد نفسها ، تلك التي كانت تتبع منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، وبو كذلك لنا أفالاطون ذلك في كتابه الثاني من العوانين . إذن فلا تزال هذه المباني ثانية للغاية من هذه الزيارة الأخيرة . وقد نجد هنا دون ريب أقل زخارف بكثير مما كانت عليه في زمن كليمانس السكندوري Clément d'Alexandri إذا ما حكمنا عليها على أساس الوصف الذي يقدمه لنا عنها حيث يقول إنها كانت تغص (في زخارفها) بالأحجار الكريمة والمسات والذهب والفضة على : Paedag. cap. 11, p. 216.

(٢) ومع ذلك فلا بد لنا أن نصدق طبقاً لشهادة أفالاطون ، الذي زار مصر بعد أن عُمِّن المصريون =

ثانياً : فليس هناك واحد من بين المؤلفين الذين واتهم الفرصة للحديث عن هذا البلد ، والذين عرّفوا على أكمل وجه النظم والعادات المستقرة هناك – قد أشار إلى الآلات الموسيقية ، على الرغم من أن هؤلاء يتحدثون على الدوام ، بنوع من الحماسة بخصوص الترانيم والأغانيات المخصصة للتعبد للآلهة ؛ أو أنهم لم يتناولوا في أحاديثهم المزهر أو البوّق (النفير) إلا لكي يقولوا فقط إنها آلات صاحبة . أما الآخرون ، وكما استرعينا الأنظار من قبل ، فيقولون لنا ، أحياناً ، أن الموسيقى قد دُرست في مصر على يد آلهة هذا البلد الذين اخترعوا من هذا الفن متعتهم ؛ أو يقولون في أحياناً أخرى ، إن هذا الفن كان محتقراً منكوراً من المصريين باعتبار لا خاصية له سوى إتلاف الخلق وإملاك النفوس .

إذن فقد قام في مصر رأيان متعارضان تمام التعارض ، أحدهما مع الآخر بخصوص الموسيقى ، يفرضان علينا بالضرورة أن نستنتج ونحدد حالتين لهذا الفن بالمعنى التمييّز وشديدي الاختلاف لكنهما يتعارضان لحد لا يمكن معه أن يكونا قد عاشا في عصر واحد . لذلك فتحن نلمس وجود عصرين وحالتين مختلفتين لفن الموسيقى في مصر القديمة : أما الحالة الأولى فهي تلك التي يتحدث عنها أفلاطون في قوانينه وديودور الصقلي في مكتبه التاريخية – الكتاب الأول^(١) ، وهي تلك التي ظلت فيها الموسيقى في حالتها الأولى ، بعيدة عن التحرير ؛ أما المرحلة الثانية ، ويتحدث عنها كذلك ديودور الصقلي^(٢) فهي التي قامّت فيها ممارسة الموسيقى ضاربة عرض الحائط بالمبادئ القديمة ، وقد أدت هذه إلى اندثار هذا الفن حتى أدنى درجات التفسخ والفساد . ويحدد هذا التمييّز بطبيعة الحال التقسيم الذي قمنا به في عملنا . وهذا السبب فإننا قد ضمننا المرحلة الأولى لموسيقى مصر القديمة كل العصر الذي انقضى منذ نشأة الحضارة المصرية ومنذ ظهور أول ترانيمها حتى العصر الذي أحدث فيه أجانب ، دخلوا هذا البلد ، بعض تحورات أو انحرافات في أخلاق

= من طرد قميّز وخلفائه عن عرش مصر ، أن المباني الأثرية المصرية لم تكن في ذلك الوقت قد دمرت بأكملها ، إذ يورد لنا أفلاطون أن المرأة وكان لا يزال في عصره يرى في المعابد أعمالاً رائعة من الرسومات والنقوش يعود تاريخها لأكثر من عشرة آلاف عام ؛ أي أنه يفترض وجودها منذ زمان لا تعييه الذاكرة .

Cap. 15 et 18. (١)

Lib. I, Cap. 81. (٢)

المصريين، فبدل هؤلاء أو غيرها من عاداتهم وتعودوا نتيجة لذلك على أغاني أخرى وألات موسيقية أخرى ، كانت كلها اغانيات هؤلاء الأجانب والآتاهم ، وحصرنا في المرحلة الثانية كل الزمن الذي انقضى منذ التغيرات التي حدثت في موسيقاهم حتى الوقت الذي تقلصت فيه مصر نفسها لتصبح مجرد إقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية .

المبحث الثاني

عن الموسيقى المصرية القديمة في حالتها الأولى

عن أصل ، وعن مخترع ، وعن اختراع الموسيقى في مصر القديمة تبعاً لما ترويه الروايات الدينية في هذا البلد – عن الفكرة السامية التي تدفعنا هذه الروايات لتصورها عن الموسيقى المصرية في طورها الأول ، وكم تصبح هذه الفكرة بعيدة حين نقارنها بالفكرة التي تقدمها لنا ممارسة هذا الفن حالياً – عن الضرورة التي يملها ذلك علينا لكي نستعيد بشكل موجز ما كانته الموسيقى القديمة ، وبشكل خاص ، ما كانت عليه الأغاني في عصور وسيطة بين العصرین اللذين التزمنا بدراستهما (أى بين الموسيقى المصرية القديمة في عهد المصريين القدماء وبين الموسيقى العربية في مصر تحت حكم العثمانيين – المترجم) .

عند شعب فاضل وجدير بالاحترام ، على غرار ما كان عليه شعب مصر القديمة ، بفضل حكمة نظمه ومؤسساته ، الدينية والسياسية ؟ وفي بلد كانت أنماط الحياة تباين في أقاليمه بقدر ما كان النظام العام ، وكانت النظم الاجتماعية ، تخضع في مجملها لنير القوانين ، وحيث ارتبطت العلوم والفنون الرفيعة والفلسفية بالذهب المقدس الذي لم يكن بمقدور طبقة الكهان نفسها أن تحدث به أوهى تغيير دونها ضرورة ملحة تفرض ذلك فرضا ، ويندون أن يكونوا قد فوضوا في الأمر بشكل مشروع ؟ وأخيرا ففى ظل حكومة كان قد استقر عندها أن على الفنون أن تتوقف في اللحظة التي تكفى فيها عن العطاء والإفادة^(١) فإن العلم أو الفن ، الذى كان يعلم الناس ترجم الأغانيات التى كانوا يتضرون بها إلى الآلهة أو تلك الأغانى التى كانت تخدم أغراض التعليم العام ، لم يكن ليتأسس على مبادئ باطلة مقلبة ، أو لتحكمه وتوجيهه قواعد بالغة الصرامة أو تعوزها الدقة .

لم يكن فن الموسيقى بعد قد ابتعد بالقدر الكافى عن نشأته وأصله حتى يكون قد فقد تأثير طابعه الرجلى والسامى ، هذا الطابع الذى استقام من الطبيعة نفسها عند نشأته ؛ كذلك فإن بعد هذا الشعب عن التجديد أو الابتكار يدفعنا لأن نستنتج ، وكل الأمور هناك تأتى لتدعم رأينا هذا ، أن هذا الفن في مصر ، قد ظل لوقت طويل ، يحتفظ هناك^(٢) بطابعه الأصيل .

ومن المؤكد أن المصريين الأول قد كانت لديهم فكرة سامية عن هذا الفن ، فهؤلاء ينسبون ازدهار حضارتهم ، بل ازدهار حضارة الشعوب كلها ، إلى الآثار البهيجه للموسيقى وإلى البلاغة الرخيمه والشجيجه لمشروعهم الأول ، الذى تمكן بفعل جمال أغانياته الباущ على الانقاض ، أن يجذبهم وأن يستقيهم إلى جواهه ، وإن يعودهم على حياة المجتمع ، وأن يجعلهم يتذوقون المباحث التى تجود بها هذه الحياة الاجتماعية ، حين أخذ على عاتقه أن يعلمهم بنفسه كيف يفلحون الأرض ، وحين هيا نفوسهم يتلقى وتقبل القوانين والشائع ، « فبمذ أن حكم أوزير مصر ، كما تذكر إحدى رواياتهم القديمة ، فإنه قد خلصهم من الفاقة ومن الحياة الوحشية ، وذلك بأن جعلهم

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) المصدر نفسه .

يعرفون مكاسب (الحياة في) مجتمع ، فأعطائهم القوانين وعلمهم كيف يجلون الآلة ، وحين أخذ يجوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجم في حالة واحدة إلى قوة السلاح ، وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديثه السلسلة ، والحقيقة مجمل إياها بكل المفاتن الخلابة التي للشعر والموسيقى ، وهذا هو ما جعل الأغريق يعتقدون أن أوزيروس هو باخوس نفسه ^(١) .

ومع ذلك فمن كان أوزيروس هذا الذي علم المصريين وحضرهم عن طريق أغانياته ، والذي جاب أرجاء العالم كله ، وعلم وحضر كذلك كل الشعوب ؟ إنه فيما يعتقد المصريون هو الشمس التي لا ينظرون إليها فقط باعتبارها مبعث الحرارة والدفء والضوء ، وإنما كذلك باعتبارها مصدر المياه ، والتي تنبثق عنها كل العوامل الحية التي تخصب الأرض وتثثوها بألف المنتجات المفيدة ، وباعتبارها كذلك مبدأ الحياة ومنشأ كل خير : فهي المبدأ الذي فاضت عنه نار العبرية خالقة الفنون ومبعدة كل ما من شأنه الإسهام في سعادة الجنس البشري ، وفي كلمة ، باعتبارها الأصل الذي ينبغي على البشر جميعاً أن يتسبوا إليه كل المميزات التي ترتبط بالمجتمع وبالحضارة ^(٢) .

ومع ذلك فقد كان لهذا الإله في الوقت نفسه علو رهيب ذو عبرية شريرة ، كان هو مبدأ لكل شر ، ولا هم له إلا أن ينصب لغريم المكاييد والفحاخ ، وأن يحدث القلاقل ويسبب الأضطرابات وأن يدمر كل خير . لذلك فقد كان لابد من أن توجد قوة أخرى ليس لها من شاغل إلا أن تصارع هذه العبرية الشريرة ، وأن تتصدى دائمًا للشروع التي تريد هذه العبرية الشيطانية أن تصنعوا أو أن تصلح من أثر الشرور التي صنعتها بالفعل . ولقد تتمثل هذه القوة في أخرى أوزيروس (كذا) حورس الإله الشعراً أو النغم والذي أعطاه الأغريق اسم أبو للون (أبو للو) ^(٣) . وهو نفسه على هذا الأساس الذي يعطيه ديودور نفس الاسم في الرواية المصرية الأخرى ^(٤) ! « كان

(١) جميع أعمال بلوتارخوس الباقية ، الإغريق واللاتين ، لوتيبيا ، باريس ١٦٢٤

(٢) كل هذه الشخصيات التي تنساب إلى الشمس توجد في ترنيمات أوزيروس وفي أغاني هوميروس وكذلك عند بلوتارك في مقالته عن أوزيروس وأوزيروس (انظر الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكرى ومراجعة الدكتور محمد صقر خفاجة ، سلسلة الألف كتاب ، دار القلم ، القاهرة) .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) Diod. Sic. Biblioth. histor. lib II Cap. 18 pag. 53 .

أوزيريس يحب المرح والبهجة ، والموسيقى والرقص ، وكان يستبقى حوله على الدوام فرقة من الموسيقيين ، كان من بينهم تسع عذرارات كن بارعات في كل الفنون التي تتصل بالموسيقى ، وقد اسماهن اليونانيون ربات الفنون أو الموسات وكان يرأسهن أبو اللون الذي سمي لهذا السبب *Musagète* [أى قائد أو رئيس ربات الفنون] . ولو لم يكن بلوتارك (بلوتارخوس) قد أخبرنا أن هذا الذي أطلق عليه الأغريق اسم أبو اللون كان هو نفسه من يسمى في مصر باسم حورس (أو هورس) ، لما كان ليشترك أحد فيحقيقة أن اسم أبو اللون هو اسم يوناني محض ، كما أنه اسم إله يوناني وليس أبداً اسم مصر يا ولا هو اسم إله مصرى . ومن هنا فقد تكون محقين حين نستنتج أن ديدور قد استبدل بالاسم المصري للمعبد المصري الاسم الذي كان الأغريق قد أعطوه له ، وإن كان هذا الخلط في الأسماء في اللغتين المختلفتين يظل إحدى السوءات في ترجمة مؤلف ما : فقد كان ينبغي عدم إحداث أدنى تغيير في هذه الأسماء دونها ضرورة ملحة .

وبرغم هذا كله فإن الأمر هنا لا يتصل مطلقاً حتى الآن ، باختراع الموسيقى ولا بمخترعها ، ومع ذلك فمن الواضح أن هذه الموسيقى لابد وأنها قد بدأت تتخلق بالضرورة من قبل أن توجد ؛ فمن المحتمل ، طبقاً لما تستوجبه هذه الرسوم المجازية أو الرمزية أو هذه التقلبات أو الروايات المقدسة التي انتهينا للتو من ذكرها ، أن الموسيقى كانت موجودة حتى عهد ما قبل أوزيريس الذي رحب بهذا الفن ووسط عليه حمايته واستخدمه هو نفسه بنجاح كبير . أما حورس (هورس) الله الشعر والنغم ، والذي كان يشرف على تنفيذها واستخداماتها فقد يكون – فيما يبدو – هو الأكثر قريباً والأشد التصاقاً بفن الموسيقى .

وطبقاً لما تقرره رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف هذا الفن يعود إلى مانروس^(١) *Maneros* . ولقد رأينا للتو ما كانه أوزيريس الراعي المبتهج للفنون ورأينا بالمثل ما كانه حورس ، المشرف على العذرارات التسع الالاقي اسماهن الأغريق بالموسات أى ربات الفنون واللاتي يرعن في كل الفنون التي تتصل بالموسيقى . ولم يعد يقى علينا الآن سوى أن نعرف ما كانه مانروس ، مخترع هذا الفن .

(١) بلوتارك – المصدر السابق .

يدرك لنا هيرودوت^(١) أن المصريين كانوا يطلقون هذا الاسم على من كان الأغريق يسمونه لينوس Linus ، ويضيف أنهم كانوا ينظرون إليه باعتباره ابنًا لأول ملوك هذا البلد . وقد ظن العلامة جابلونسكي Jablonski^(٢) في البداية أن اسم مانيروس قد يكون مركبا من كلمتين مصرتين : مينه Maneh أو مانه Maneh وتعني الخالد وخرقى Chroti ومعناها ابن أو حفيد ، وبذلك تكون بازاء منه خرقى أو منه خرقى (لأن المصريين يلفظون حرف الـ E مثلما لفظ نحن حرف الـ e) ، مما قد يعني ابن أو الحفيد الخالد . وفي الوقت نفسه فإن جابلونسكي يسترعي الانتباه إلى أن رواية هيرودوت بخصوص مانيروس تبدو كما لو كانت تسوقنا إلى هذا التفسير ، ثم يضيف أن هيرودوت مع ذلك لم يعلق على روايته هذه أية أهمية . ، ثم يورد لنا بعد ذلك ما قاله هيسيخيوس في شأن الكلمة مانيروس ثم في النهاية يقدم لنا – على هذا النحو ترجمة لنص من مؤلف هيسيخيوس : « كان مانيروس ، بعد أن تدرب وتلقن الأسرار وتعلم على يد المجنوس هو أول من علم اللاهوت للمصريين » مستبدلا بكلمة الكلمة لم تقدم له فيما يبدو معنى مناسبا . ومع ذلك ، أفلًا يكون بمقدورنا أن نفهم من الكلمة Homologēsais (التي بدها) معنى : الذي جمعهم في شكل مجتمع ، الذي حضرهم والذى منحهم الشرائع والقوانين ؟ وقد لا يكون في هذا المعنى شيئاً مجازياً للصواب في حد ذاته ، ولا هو ينافر مع ما يخبرنا به كل من أفلاطون وبليوبارك^(٣) الأول حين يقول لنا إن كل أغاني المصريين كانت مكرسة لخدمة القوانين وكانت تحمل اسماءها^(٤) ، والثاني حين يخبرنا بأن مانيروس كان ينظر إليه من قبل المصريين باعتباره الشخص الذي اخترع الموسيقى ! ذلك أنه يترتب على المعنى الذي توحي به قوله أفلاطون أن مانيروس بتأسيسه لفن الموسيقى في مصر قد أعطى – ولابد – القوانين والشريائع للمصريين . وفضلاً عن ذلك فمن الممكن أن تكون الرواية نفسها التي تنسب إليه اختراع الموسيقى قد قدمته كذلك باعتباره أول من حضر المصريين

Hist. lib II. (١)

Jablonski, Opuscula, p. 128. (٢)

أو طرون ، القوانين ، الكتاب الثاني . (٣)

ومن هنا بلا ريب كان الأغريق يسمون أغانיהם باسم Nomos وهي كلمة تعنى : القانون .

بأغانياته والذى منحهم الشرائع والقوانين ، فهذه فكرة نجدها ماثلة عند المصريين وعند الأغريق ، بل كذلك عند اللاتين ، ومؤداتها أن كل الشعوب تدين بـماهـج تحضـرها وـحضارـتها نفسـها لـفنـ الغـنـاء .

إن ما كان المصريون يقولونه عن أوزيريس ، والـأـغـرـيقـ والـلـاتـينـ عن أورـفـيـوسـ (١) يمكن أن يقال ، ولأسباب أقوى في هذه الحال ، عن مخـرـعـ الموـسـيـقـىـ ، ذلك أنـاـ نـجـدـ هناـ ، دونـ جـدـالـ ، انـ البـشـرـ قدـ اـتـزـمـمـواـ بـتـلـقـيـ الشـرـائـعـ وـالـقـوـانـينـ منـ وـاحـدـ منـ أـشـاهـهـمـ ، وـبـأـنـ يـعـرـفـواـ بـهـ مـعـلـمـاـ وـرـئـيـسـاـ عنـ طـرـيقـ الـاقـنـاعـ وـعـنـ طـرـيقـ الـمـاـهـجـ الـخـلـابـةـ وـالـطـاغـيـةـ الـتـىـ لـلـبـلـاغـةـ ، أـكـثـرـ مـنـهـ عنـ طـرـيقـ الـقـوـةـ أـوـ الـعـنـفـ . أـمـاـ هـذـهـ الـبـلـاغـةـ أـوـ الـفـصـاحـةـ الـمـحـفـرـةـ لـلـهـمـةـ عـلـىـ نـحـوـ كـبـيرـ وـبـاعـثـةـ عـلـىـ الـاقـنـاعـ الشـدـيدـ ، كـانـتـ فـيـ الـوـاقـعـ ، وـكـاـ سـنـرـىـ لـلـتـوـ ، نـفـسـ مـاـ أـسـتـهـ وـأـقـامـتـهـ الـمـوـسـيـقـىـ الـأـوـلـىـ .

وـحـينـ يـخـبـرـنـاـ الـمـصـرـيـوـنـ أـنـ مـانـيـرـوـسـ قـدـ اـخـتـرـعـ الـمـوـسـيـقـىـ وـأـنـهـ قـدـ مـاتــ وـكـانـ بـعـدـ صـبـيـاـ فـرـعـاـ مـنـ نـظـرـ إـبـرـيـسـ الـفـاضـبـةـ وـالـتـىـ اـهـتـاجـتـ مـنـ تـجـرـئـهـ عـلـىـ الـاقـرـابـ مـنـهـ سـرـاـ ، لـيـفـاجـئـهـ وـهـىـ تـقـبـلـ وـجـهـ زـوـجـهـ الـمـسـجـىـ ؟ وـحـينـ يـوـكـدـ لـنـاـ هـيـرـوـدـوـتـ أـنـ لـيـنـوـسـ الـأـغـرـيقـ لـمـ يـكـنـ شـخـصـاـ أـخـرـ سـوـىـ مـانـيـرـوـسـ الـمـصـرـيـوـنـ ، وـأـنـ هـذـاـ الـأـخـيـرـ كـانـ اـبـاـ لـأـوـلـ مـلـوـكـ مـصـرـ ؟ وـحـينـ يـخـبـرـنـاـ هـيـسـيـخـيـوـسـ أـنـ مـانـيـرـوـسـ هـوـ أـوـلـ مـنـ حـضـرـ الـمـصـرـيـوـنـ فـإـنـ ذـلـكـ كـلـهـ يـدـوـ وـكـانـهـ يـرـهـنـ لـنـاـ بـوـضـوـحـ كـافـ ، عـلـىـ أـنـ الـأـغـرـيقـ قـدـ سـعـواـ تـقـلـيـدـ هـذـاـ الرـمـزـ الـمـجـازـيـ فـيـ أـسـطـوـرـهـمـ عـنـ لـيـنـوـسـ ، حـيـثـ يـقـدـمـونـ لـنـاـ هـذـاـ الـأـخـيـرـ باـعـتـارـهـ مـخـرـعـاـ لـمـوـسـيـقـاهـمـ ، وـأـنـهـ هـوـ الـذـىـ حـضـرـهـمـ بـفـضـلـ أـغـنـيـاتـهـ ، لـكـنـهـ قـتـلـ بـفـعـلـ ضـرـبـةـ سـلـدـهـاـ إـلـيـهـ هـيـرـقـلـ بـقـيـاتـهـ حـيـنـ بـلـغـ بـهـ الـغـضـبـ مـتـهـاـ - أـوـ عـلـىـ أـقـلـ فـإـنـاـ نـجـدـ الـأـغـرـيقـ - عـلـىـ نـحـوـ قـرـيبـ مـنـ هـذـاـ قـدـ زـيـفـواـ ، أـوـ عـلـىـ نـحـوـ مـاـ ، قـدـ حـاـكـواـ ، فـيـ خـفـةـ ، الـاسـتـعـارـاتـ وـالـرـمـوزـ الـفـلـسـفـيـةـ الـخـاذـلـةـ الـتـىـ كـانـتـ لـدـىـ الـمـصـرـيـوـنـ .

وـحـيـثـ لـاـ يـسـمـعـ لـنـاـ الـعـقـلـ ، أـوـ قـلـ لـأـنـاـ لـاـ نـجـدـ سـبـبـاـ مـعـقـولاـ ، حـتـىـ الـآنـ ، فـ

(١) ظـنـ عـلـمـاءـ كـثـيرـوـنـ أـنـ اـسـمـ أـورـفـيـوسـ Orpheus يـعودـ لـأـصـلـ مـصـرـيـ ، وـهـوـ اـسـمـ يـعـنـىـ ، عـنـ قـبـولـنـاـ لـفـكـرـهـ هـذـاـ الـأـشـتـاقـ ، اـبـنـ حـورـ (ـهـورـ) Ourus الـذـىـ يـكـتـبـهـ عـلـىـ هـذـاـ النـحـوـ Horus . اـنـظـرـ : شـمـيـتـ ، الـأـعـمـالـ الـتـىـ فـسـرـتـ أـثـاءـ الـعـصـورـ الـقـدـيـمـةـ وـصـفـةـ خـاصـةـ فـيـ الـعـصـورـ الـمـصـرـيـةـ ، الرـسـالـةـ الـعـلـمـيـةـ الـثـالـثـةـ عـنـ أـسـمـاءـ أـوـ أـلـقـابـ أـورـفـيـوسـ وـأـمـيـنـيـوـنـ ، كـارـلـسـرـوـ .

أن نرى في الشخصوص الذين تشير إليهم الحكايات المصرية القديمة شيئاً آخر سوى كائنات استعارية أو رموز ، فإننا غير قادرين على أن نجد من الدوافع ما يكفي كى نستبعد التفسير الاستفاق لأسم مانيروس ، والذى قدمه جابلونسكي لنا بجعله : ابن الخلود أو ابن الأبدية ، برغم أن هذا التفسير نفسه لا يقدم كثيراً ولا يؤخر ، وإن كان يتفق بشكل أفضل مع العقل أو الفهم الذى يمكن أن نتصور به كل الرموز المصرية الأخرى .

وكا قد أطلق على إيزيس التى نراها وسط الموسيقين ، محية للغناء والرقص وتجد فيما بها وسعادتها ، اسم الله الخير أو جنية الخير ؛ وكما أن حورس رئيس الموسات أو ربات الفنون التسع قد كان ينظر إليه باعتباره إله الشعر والنغم ، فإن بمقدورنا بالمثل ، ان نعطي للعصرية (أو الجن) الذى اخترع الموسيقى اسم ابن الخلود (أو ابن الأبدية) ؛ وهذا الخصوص نفسه كان الأغريق يقولون عن أبو للون إنه ابن جوبير ، ولم يكن لدى هسيود^(١) ولا بلوتارك^(٢) أسباب مخالفة عندما أطلقوا على ربات الفنون اسم بنات جوبير ؛ بل ان لدينا سبباً قوياً لكي نستنتاج أن المصريين كانوا يعتبرون مانيروس ابن الخلود أو ابن الأبدية أكثر مما كانوا يعتبرونه شيئاً آخر . إذ نجدهم يقولون ان هذا الاسم لم يكن فقط اسمها لرجل^(٣) ، وإنما هو مجرد اشارة رمزية ، وكانوا يستخدمونها عادةً بمناسبة بعض الأحداث السعيدة أو أن من المرجح أنهم كانوا يقولون أى ابن الخلود ، أى ابن الأبدية ، كما نفعل نحن حين نقول : يا إلهي ! يا إلهنا القادر ! أو كما يقول الإيطاليون والأسبان سانتا ما دونا ! ، أى يا سيدتنا العذراء المقدسة ! أو كما يقول العرب : يا الله ! كذلك فحين يدعون المصريون مخترع الموسيقى باسم : ابن الأبدية ، وحين يدعون حورس رئيس ربات الفن باسم إله الشعر والنغم وأخ لرية أو جنية الخير ؛ وحين يصوروون إيزيس محاطة بالموسيقين ، تطرب للموسيقى ، فلقد أرادوا بذلك أن يقولوا - ولا ينبغي لنا قط أن نشك في الأمر- إن

Hesiode, Theog. v. 25 et 36 (١)

Plutarque, des Propos des tables, quest. XIII, pag. 436, E.G. (٢)

Plutarque, d'Isis et d'Osiris (٣)

الموسيقى^(١) هبة سماوية يحكمها القانون والتناغم أو التنازن في كل جزء فيها^(٢) وأنها تسجم مع كل ما يوجد من خير [أى أنها توجد حيث يوجد] أو بالأحرى أن كل خير^(٣) يشكل [في حد ذاته] موسقي ، أى شيئاً كاملاً ومتنازاً ، أو أى عمل آخر [من أعمال ربات الفنون] .

مع مثل هذه الأفكار حول أصل وطبيعة الموسيقى ، فإن علينا لا ندهش حين نجد المصريين يولون لهذا الفن مثل هذا التقديس الكبير ؛ فإذا كانوا مدققين لحد الوسوسه وغير متساهلين قط في اختيار [كلمات [أغنياتهم]⁽⁴⁾ ، وإذا ما وجدناهم قد أباحوا بموجب قوانين أغنيات بعينها ، هي التي بدت لهم الأفضل ، ثم حجبوا عن قصد أغنيات آخريات ؛ وإذا كانوا قد أرجموا كل امرئ ، الزاما لا فكاك منه ، بأن يقوم بدراسة الموسيقى وبأن يدرسها بدوره لوقت محدد ، وإذا ما رأينا الموسيقى تشكل جانبا من مبدئهم المقدس وتصوغ كل تراثيهم الدينية ، وكذلك إذا ما وجدناها ، حال انتقالها من المصريين إلى اليونان عن طريق مستعمرات هى – أي هذه المستعمرات – التي حضرت هذا البلد⁽⁵⁾ ، قد أحدثت – أي الموسيقى – هناك تأثيرات مدهشة لهذا الحد ، وإذا ما ظلت تثير هناك الاعجاب والتقدير طيلة الوقت

(١) كان القدماء صدرون عموماً بكلمة موسيقى كل ما هو خير وكل ما ينفق مع الصالح العام .
ويستخدم أفالاطون الكلمة موسيقى بهذا المعنى ، وكان شعراء الملحم والبطولات ، وشعراء التراجيديا والكوميديا يعطونها في أغلب الأحيان معنى مشابهاً .

(٢) ترتبط الموسيقى بالنظام ، حتى أنت لا تستطيع أن تضع هنا جيدا ولا أن تقدم (هارموني) جيداً باصطدام نغمات لا تنسجم فيما بينهما ، وليس هذا وحسب ، بل إن من المستحب علينا أن تستخدم في المجال الموسيقي نغمات ذات ترددات غير منتظمة أو غير متراقبة (أى متساوية الديمونة) . وقد أشار الأغريق إلى هذه النغمات المتسبة بكلمة *enmelis* التي لا تستطيع أن توردها هنا إلا بكلمة *mélodique* أى نغمة لحنية إذ ليس بهذه الكلمة اليونانية مقابل دقيق في لغتنا كما أن لغتنا لم تستوعبها بعد ، أما النغمات المختلفة لثلاث (النغمات المتسبة) فكأن يشار إليها بكلمة *ekmelis* والتي لا يمكن أن تجد لها مقابلا في لغتنا إلا كلمة *antimélodique* . أى النغمات غير اللحنية أى النغمات النشار .

(٣) استخدام المؤلفون الأغريق القدماء في بعض الأحيان كلمة موسيقى كصفة تعنى النظام الأسنى أو الأكمل وذلك عند وصف النسق الذى يقوم على أساسه شيء ما ، كما نصف على سبيل المثال النظام الأكمل الذى يلاحظ في صفوف جيش مصطفى لخوض معركة . وسوف يصبح ذلك كله أكثر وضوحاً عندما سنشرح في مبحثنا الرابع ما كانت موسيقى المصريين في حاليها الأولى .

(٤) انظر فيما بعد المبحث الرابع .

الذى كانت لا تزال خلالة في براءتها الأولى ، فلن يكون اعتباطاً إذن ان أفلاطون ، الذي قد كان شاهد عيان (أو شاهد سمع ان نجاز التعبير) لا يتحدث عن هذه الموسيقى الريفية إلا بقدر كبير من الاعجاب والحماسة .

وف الوقت نفسه فإن ما ييدو لنا اليوم ، بلا ريب ، أمراً فريداً أو غير مألوف ، ولم يكن ييدو كذلك بالتأكيد في الماضي ، هو أن المدينة التي أقامت بها أول مستعمرة من المصريين في اليونان كانت تشرف بأن تحمل اسم أرجوس ^(١) Argos والتي كانت في حروفها المصرية تلفظ إرجو erdjo ، وتعني موسيقار أو من يشتغل بالموسيقى ؟ وانه كان يشار باسم أومولب Eumolpe والتي تعنى المغني اللطيف أو الحبيب ، إلى البطل المصري الذي ينazu إريثيون عرش أثينا ، والذي انشأ في هذا البلد فصلاً دراسياً كهنوتياً على غرار مدارس الكهنة المصريين ، وظل أحفاده الذين كان يشار إليهم باسم أبناء أو حفده أو مولب Eumolpides يحتفظون لأنفسهم وحدهم بحق الالتحاق به ، ولعلنا نلمس من ذلك أن ما كان يميز المصريين بصفة خاصة كانت - وعلى وجه الخصوص - هذه الدرجة العالية من الاكتمال أو النضج التي بلغوها في الموسيقى ، لاسيما في الأغانيات ، كما لم يكن قد عرف لديهم من لقب أكثر مداعاة للشرف من لقب موسيقار أو مغن ^(٢) .

وفي النهاية ، فإن الشيء الذي لابد وأن يجعلنا - بصفة حاسمة - على يقين بأن هذا الفن قد عرف مصر وانتشر بنجاح بالغ ، وبأنه قد تأسس هناك على مبادئ أكيدة هو أن أشهر الموسيقيين الشعراء في العصور القديمة : ميلامبوس ، أورفيوس ، هوميروس ، موسايوس . ترياندر ، طاليس ، فيثاغورث هم على وجه الدقة الذين تكونوا في مدرسة المصريين وأن لا أحد غيرهم منذ ذلك الوقت قد استحق ما ناله هؤلاء من التقدير ، ولا تمنع باعتبار يماثل ما كان هؤلاء من كبير الاعتبار .

Jablonski, opuscula, tom. I, pag. 36. (١)

(٢) ييلو أن هذا اللقب (موسيقار ، أو مغن) كان في واقع الأمر عند قدماء المصريين لقباً يعبر عن بالغ التكريم إذ كان يعطى لحامله حق الصدارة وسط كبار الكهان طبقاً لما يخبرنا به كليمانس السكدرى Clément d'Abx . وقد كان الأمر على هذا التحريف كذلك في أوساط الاليزيين عندبني إسرائيل وبين الدرويد druide عند الغالين ، كما كان الحال يسر على هذا التوال بلا ريب في كل مكان .

ولعل الأفكار المسماة التي ولدتها فينا موسيقانا الحديثة قد ترتفع لأنها ملأ بالبالغة فيما نسوقه الآن ، ولكن العالم كله لا يعرف بلا جدال أن الموسيقى التي تتحدث عنها كانت باللغة الاختلاف عن تلك التي نصنعها اليوم والتي ليست في واقع الأمر سوى اعتساف للفن يبلغ به مرحلة الفساد .

كانت الحقيقة والجمال والحيوية ودقة التعبير وعذوبته تشكل الموضوع الأساسي للموسيقى القديمة ؛ وكانت البساطة المهيأ ذات الجلال والسامية التي لا يوفرها سوى اختيار موفق تمهيله المتطلبات الضرورية وحدها التي للفن - كان هذه كلها هو الذي - يعطي لسطوة تأثيرها على الدوام هذا النجاح المعصوم والمضمون ؛ أما الزخارف أي تلك النغمات الإضافية وكذا التعقيديات فإن بمقدورها - فيما يليه - أن تبارك هذه المباهة المتعرجة والخاوية للفنان أكثر من أن تبلغ به الهدف الحقيقي للفن . العكس من ذلك هو ما يحدث في موسيقانا الحديثة ، فإن النغمات الإضافية والتعارضات أو التعقيديات هي على نحو ما عناصر تكوين الفن ، وبدونها لا يكون الفنان في عين العارف العامي أو المبتدل : أما الحقيقة ، أما الحركة والجمال وعذوبة التعبير ، فصفات أو ميزات ليس لذوقنا الاستعداد الكاف لاستيعابها ، أو حتى المران عليها ، حتى لم نعد نلقي لها كثيرون بال في أيامنا هذه . أما في العصور الضاربة في القدم فقد كان كل شيء يحمل طابع الورق والهيبة ، والعقل والحكمة في حين يربز كل شيء في القرون اللاحقة ، وبصفة أساسية في العصور الحديثة ، طابعا من النزق ، أو هو يكشف عن أبحاث من اللغو ، لا جدوى ولا طائل من ورائها ، تجهد نفسها كي لا تجسم في النهاية سوى التفاهة .

ليست لدينا موسيقى منذ نحو ألفين إلى ثلاثة آلاف عام ؛ ومع ذلك فحتى لو أن كان لدينا اليوم شيء منها ؛ فمما لا جدال فيه أننا كنا سلمس - لحد يدفعنا على الاعتراف بالحقيقة - أن الموسيقى الأقدم كانت هي الأكثر جمالا ونضجا ؛ وفي الوقت نفسه ، فإننا نستطيع أن نحكم على الأمر عن طريق عقد المقارنات بين منتجات الفنون الأخرى ؛ ولنأخذ البلاغة على سبيل المثال ، وهي التي كان لها أكبر قدر من الاصهار أو أواصر القرى مع هذه الموسيقى القديمة ، ولتأمل وحسب ما يميز فصاحة الخطابة عند الموسيقيين عنها عند شيشرون ، وسرى أن قوة الأسباب والبراهين عند الأول ، قد بزت الأشكال والصور ، في حين تبدو هذه الأشكال

والصور عند الثاني ، وعكس ذلك ، هي التي سيطرت على الخطابة أو البلاغة حتى أنها تركت كل مقومات الفن عارية دون حماية . كذلك فإننا في الشعر ، في الرسم ، في العمارة ، في كل شيء ، سوف نجد تبايناً مماثلاً من نوع مختلف . وكم تبدو روانع أعمالنا في النحت أدنى مرتبة من (مثال) أبو للون Pythien^(*) من (مثال) لوكون Laocon^(**) .

إن كل شيء يقدم لنا شهادة لا يمكن ردها على أن الفنون تناهى كثيراً عن غايتها الحقيقة . بينما هي تقترب من عصورنا الحديثة ، وان البشر قد أصبحوا يولون اهتمامهم بأساليبها أكثر مما يعکسون على أغراضها ، ولهذا السبب نفسه ، فقد أصبحت هذه الفنون ، بالقدر نفسه ، أقل نفعاً وبالتالي أقل مداعاة للتقدير والاحترام . لقد سقطت موسيقانا الحالية من أعلى مراتب الأهمية التي كانت لها في الماضي ، ولقد تعرت من كل نفوذ لها أو سطوة كانت تمارسها على التقليد في العصور القديمة ، وبصفة خاصة عند المصريين ، حين لا تقدم للناس ، في حالة الفساد والانحلال التي تزري بها اليوم وتشوهها ، أو عندما لم تعد تقدم سوى أقل القليل من الوشائع والتي كانت تشيع فيها في ماضيها القديم : إن الفرق المذهل القائم بين ما هي عليه اليوم وبين ما كانته في مصر القديمة ، وتلك المسافة الزمنية الشاسعة التي قدر علينا أن نقطعها في قفزة واحدة لكي نبلغ زمناً يمثل هذا البعد والتي تمثل في بعدها هذا تلك الحقبة التي نضطر للعودة إليها – إن هذا كله ، بالإضافة إلى ألف من الأسباب الأخرى كذلك ، يجعلنا ندرك أنه لا مناص لنا عن أن نقدم هنا بعض لمحات عن موسيقى العصور الوسيطة قبل أن نتوسع أكثر من ذلك في محاولتنا لتبين حالة هذا الفن عند المصريين القدماء : ذلك أن المرء ربما قد لا يعرف (بغير ذلك) كيف يستوعب أو يخفف من هذا التباين والتنافر الباعدين على الصدمة لهذا الحد ، وللذين يبدوا عندهما نعقد مقارنة ولو عابرة بين الموسيقى الحديثة والموسيقى القديمة ! فقد يكون بمقدور هذا التناقض ، الذي لم غل من التبيه إليه حتى أصبح محسوساً لدرجة كافية أو تزيد

(*) انظر الماوش رقم ٣ ص ٧٦ . (المترجم)

(**) ابن بحير وهيكوب ، وكهف أبو ثور في طردة . وتقن الأسطورة إن أبناءه قد قتلوا خلقاً يعيشان في عمالقين . (المترجم)

عن الكفاية ، إذا لم يتم إضفاء بعض الملاعنة عليه ، أن يخنق خيال أولئك الذين
تشدهم الأحكام المسيبة ، وأن يلقى بطلال من الشك على ما يبقى علينا أن نقوله
(في ثنايا هذه الدراسة) حتى ليبدو أمراً أقل رجحانـا .

المبحث الثالث

عرض موجز لطبيعة الموسيقى ، وبصفة خاصة فن الغناء عند الأقدمين – الغرض الرئيسي لهذا الفن عندهم ، استخدام الغناء الشفاهي التقليدي ، الذي كانت تأخذ به كل الشعوب في العصور الضاربة في القدم ، فكرة عن مبتكر وعن ابتكار الكتابة والحرروف الهيروغليفية ، وعن النتائج التي نجمت عن ابتكار الحروف بالنسبة لكل من فن الموسيقى والشعر ، وعن النفور الشديد الذي أبداه المصريون تجاه هذا الفن .

هذه فكرة قد لا تكون بحاجة لأن تلح فيها حتى تختبئ إليها الانظار . وهي أننا كلما رجعنا إلى الوراء باتجاه العصور القديمة ، الضاربة في القدم ، كلما اتخدت الموسيقى طابعها الورقور ، الجاد والنبيل ، وكلما اتسع مداها وزادت سطوطها ! وعلى العكس من ذلك ، فكلما اقربنا باتجاه العصور الحديثة ، كلما بدأ هذا الفن تدريجيا يفقد من وقاره ومن صرامته ، وكلما أصبح هنا تافها ، ينطوي على نفسه ليختبط داخل حدود ضيقية . وفيما مضى ، حين كان هذا الفن يرتبط بالشعر في مبادئه ، بل كذلك بقواعد النحو ، فإنه لم يكن يختلف في كثير عن البلاغة الحقيقة^{١١} .

فالفعل يعني ، عند القدماء . كان معناه أننا نعطي للصوت البشري التغمات الصوتية الأكثر ملائمة للمعنى الذي تأخذه – ولابد – كل كلمة من كلمات الخطاب^(٣) ، كان معناه أن نسمع النغمة الشعورية التي من شأنها ، أكثر من غيرها ، أن تحرك القلوب وأن تولد الاقتناع وتوكّد الاقتناع ؛ ذلك أن كل خطاب بعد لكتي يلقى في جمهور ، كان ينبغي أن يكون شعرياً ومنغماً وبعد جزءاً متكاملاً مع الموسيقى^(٤) . ومن هنا جاءت العبارة التي كان الشعراء يبدأون بها أشعارهم ، إنني

Plat., de Legib, lib II et lib V; de Republ. lib II et lib. III, et in Protagoras (1)

Demosth. orat, de Corona

Strab. geogr. lib I, p. 16 et 17, gr, et lat., Basilae, 1571, in- fol. (1)

وكل هذا النوع من التقييم ، أى التقييم في نفحة أو لايقاع الصوت كان يسمى فيما يسمى غنا ، وعليه هذا التحريف لأن بوربيديس في مسرحية إيفيجيبيا (البيت ١٤٥ - ١٤٦) يسمى الشكایات التي يطلقها الأحسان بالالم أغنيات غير غنائية (أى لا سبيل لأن تصنف على أنفاس القيثارة *antilyrique*) وذلك بالطريقة نفسها التي يسمى فيها مسرحيته الغنائيات (البيت ٨١٢) تلك المبيعات المفزعنة التي ينتزعها الالم بالآغاني الماربة من الموسيقى . وهي الأمر الذي يعني ، في الحال الأولى أن الأغنية لم تكون محصورة في نطاق الأغاني التي تصاحبها أو تتعصباً لانفاس القيثارة ، التي لم يكن يتبين قط الابتعاد عنها عند القاء خطاب ، وهو يعني في الحال الثانية أن الصوت كان يحدث بفعل وجوده فجرات أو مسالقات صوتية غير متناسبة وتماماً غير مناسبة لأنهن تتجه الموسيقى . وقد استخدم الشاعر كذلك الفعل يعني بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع : واتنا لنجد في التراجبيات الإغريقية ، بشكل خاص ، أكثر من غيرها بذلك وأنكارا رائعة وأكيدة لما كانت عليه الموسيقى القديمة .

(٢) وهو نفس ما قاله أهلاطون بشكل صريح في جمهوريته ، حين أجرى على لسان سقراط هذه العبارات :

د سقراط: ان الخطابة بلا جدال هي جزء من الموسيقى .

ادیگانست : نعم .

النقطة : وهناك نوعان من النقط : بعضها صحيح وبعضها الآخر مصطنع أو مخالق . . .

أنشد ، إنني أقدم لكم الحانى . ومن هنا كذلك جاء اسم شعر Poème الذي كانوا يطلقونه على مؤلفاتهم أو مقطوعاتهم ، وهو الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية Piéo وتعنى إننى أصنع . إننى أنظم بفن (أى باتباع قواعد بعينها) وذلك للتمييز بين هذه المنظومات المدروسة وبين تلك التى تنظم دون أن يأتى بذاته لقواعد فنية ، أو بعينها وبين أحاديث العامة . وهكذا جاءت الكلمة ode (وتعنى قصيدة غنائية أو أنشودة) وقد اشتقت من الكلمة اليونانية Odhi ومعناها الغناء ، وهكذا بالمثل تكونت الكلمة tragédie (التراجيديا أو المأساة) وهى تشتمل على كلمتين : الكلمة السابقة Othi والتي تعنى ode أى غناء ، ثم الكلمة Tragos وهى تعنى التيس ^{bouc} لأن الشخص الذى كان يحوز النصر فى أعياد باخوس كان يتلقى مكافأة له جلد تيس ، أى قرية مليئة بالتبذل ، وعلى هذا المنوال جاءت كذلك كلمات كوميديا Comedie . رابسودى rapsodie ، باليونى Paliondie ، بسامودى Psalmodie ، ايوده epode ، وبارودى Parodie .. الخ^c ، إذ تكون هذه الكلمات جمیعا من الكلمة Odhi وتعنى غناء بالإضافة إلى الكلمة أخرى تحدد نوع هذا الغناء ؛ وأخيرا فعل هذا النحو كذلك

= وهو يقصد بالأول الأشعار الملحمية وبالثانوية الأساطير أو الشعر الرمزى ، وكل بقية الكتاب مخصص لدراسة كل واحد من هذين النوعين من الخطابة ثم يقول سقراط بعد ذلك فى الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون :

« سقراط : يبدو لي أننا قد عالجينا حتى النهاية هذا الجزء من الموسيقى الخاص بالخطابة والأساطير ، لأننا قد استقصينا موضوعات وشكل الخطابة

اديمات : إننى أرى نفس رأيك .

سقراط : يبقى علينا إذن أن نتحدث عن هذا الجزء الآخر من الموسيقى الذى يختص بالغناء والتطريب .

«

وекذا يتبدد كل غموض ، فمن الواضح أن أفلاطون كان يعتبر أن الخطابة جزءاً متاماً مع الموسيقى أو متمماً لها .

(١) طبقاً لما يذكره الأب فاتري Vatri (في خطبة القيت في الجمعية العمومية لأكاديمية الآداب والفنون الجميلة ، ابريل ١٧٤٨) فقد تكونت التراجيديا أو المأساة من الشعر الغنائى ، وإن كان أفلاطون يظن أنها قد جاءت من قصائد المدح التي كانت تعنى على شرف باخوس . انظر :

Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles-lettres, tome. XV, p. 235 et s.

(٢) ويعنى هذه الكلمات بنفس الترتيب الذى جاءت عليه هي : ملهاة ؛ قصيدة شعرية ينشدها رواة معرفون (وهي اليوم تعنى مختبات موسيقية ؛ قصيدة تراجعية : وهي تلك التى يترجم فيها الشاعر عن شيء قاله من قبل ؛ الترثيل أو الاستناد للترب ، الأبرودة وهي قصيدة يونانية يعقب فيها بيت قصصي يتأول منه ؛ عماكرة ساخرة أو غريب على سيل المذكرة أو السخرية (المترجم)

جاءت الكلمة بروزوديا *Prosodie* أي *نفسها*^(*) وهي المكونة من كلمتين يونانيتين : *pros* و معناها من أجل ، أو لغرض ، و *odhia* بمعنى الغناء ، لأن هذا الجزء من الأجرورية يشتمل على القواعد التي ينبغي على المرأة اتباعها ، كي يتقمّ خطابه على نحو جيد ، أي لكي يغنيه جيدا ؛ ذلك أن الكلمة *accentuer* أي ينغم قد جاءت بدورها عن اللاتينية *accentus* وهي الكلمة مركبة من كلمتين : *ad* بمعنى من أجل و *cantus* بمعنى الغناء ، وهذه كما نرى ترجمة دقيقة لكلمتى *pros* و *odhi* اللتين تعنيان بالمثل من أجل الغناء وما الكلمتان اللتان تتكون منها الكلمة *prosodie* أي علم العروض .

وق واقع الأمر فإن الكلمة *accentus* عند اليونان ، مثلها مثل الكلمة *prosodia* عند الإغريق ، كانت تعنى هذه الحركة التي يرتفع بموجتها الصوت أو ينخفض أثناء إلقاء الخطاب ، طبقاً للقواعد التي كانت تجعل من الخطاب ضرباً من الغناء ؛ ولهذا السبب أيضاً فإن هؤلاء الذين كانوا يعلمون التأليف أو الخطابة ، كانوا يصطحبون معهم أحد العازفين كان ينظم لهم (إيقاع) خطابهم ، بواسطة آلة موسيقية تسمى *tonarion* أي صانعة النغم ، اذ كانت هذه تعطي النغمة المبتغاة ، أو كانت تسمى *phonasque* أي الصوتية لأنها كانت هي التي تقود الصوت أو تهديه ؛ ولقد رأينا كذلك خطبياء بالغى التميز عند الرومان⁽¹⁾ كانوا يجدون في طلب ذلك ، حتى في الخطيب التي يلقونها على الجماهير ، سواء كان ذلك على منصات الخطابة أو في ساحات المحاكم ، ومع ذلك فلم تكن هذه سوى سوء ، فقد كانت مجرد سعي لخوض التباكي والفخرية ، كان يعييه شيشرون الذي كان يكتفى حسب قوله عندما يلقي خطبه بإحساسه الخاص ، وباستخدام قواعد العروض التي اعتاد الناس استخدامها . ولقد بلغ تعود الناس على هذه القواعد عند الإغريق ، وصفة خاصة في أثينا لدرجة أن الصدمة التي كانت تتعزز لهم عند سماعهم تغيراً في مقام الصوت ، مخالفًا للقواعد

(*) و معناها علم العروض أو علم نظم الشعر ؛ و تعنى كذلك المنظومة الموسيقية ؛ كما تعنى طريقة العزف أو الغناء و تعنى أيضاً المدخل الغنائي . [المترجم]

Plutarque *Oeuvres morales, comment il faut refrener la colère, traduction* (1) d'Aymot.

[بلوتارك ، مؤلف في الأخلاق ، كيف ينبغي أن تهبر الغضب]

المألفة لم تكن لتقل عما يعترينا اليوم عند سماعنا خطأً لغويًا أو نحوياً؛ وحيث لم يكن الأغريق الآخرون يلقون كبير باللقواعد العروض هذه بنفس الدرجة من الحرص التي كان يبديها الأنثنيون، فقد كان العامة، حتى من أدنى طبقات الشعب يتعرفون على هؤلاء دون مشقة، ويعجرد أن يتلفظوا، عن طريق هذا العيب.

وترجع عادة استخدام آلة موسيقية لضبط واصطحاب صوت الخطباء والشعراء^(١) في الخطب المعدة والتي «جهزت» لكي تغنى، أى لكي تلقى في جمهور، إلى عهد سحق، فلم يكن للقيثارة في أصلها ولزمان طويل للغاية، من استخدام أو نفع إلا ما تقدمه التوناريون أى صانعة النغم في عصور لاحقة. وقد يكون من غير المعقول أن نفترض أن هذه الآلة الموسيقية التي ظلت لقرون عدة لا تحمل سوى أوقار ثلاثة، يبعد كل وتر منها عن الآخر بفاصله رباعية واحدة (فترة تتكون من أربع درجات)، قد أمكنها فقط أن تستخدم في اصطناع أغنية من تلك التي نلحنها نحن بكثير من المهارة، فلقد كان فن الموسيقى عندئذ بالغ الصراوة شديد الوارد الحديث يتحجّل معه أن يكون على أقل استعداد لاستيعاب أو تقبل هذا النوع الهش، والعاطل من كل معنى، والذي يضحي فيه بالحقيقة وتدقق التعبير وحيوته في سبيل تحقيق لذة تافهة لا طائل منها؛ لذة حسية صرف، اصطنعت لدغدغة الحواس ورخاوة النفس، تأباهما الروح ويعجها العقل، فهذا لا يقدّران على استيعابها على الاطلاق، فهي قادرة على تشتيت الانتباه بل تغيير مساره بشكل تام وابعاده عن غايتها الرئيسية، والتي – أى هذه الأغانيات – تتعارض كلية مع الغاية التي كانت الموسيقى القديمة تبتغيها.

وحيث لم تكن الموسيقى والشعر والبلاغة (أو الفصاحة) في العصور باللغة القدم سوى علم واحد، ووحيد، يستوعب كل ما يدخل في دائرة الصوت والكلمة في الحديث^(٢) فقد كان الموسيقيون نتيجة لذلك هم وحدهم الشعراء والخطباء والمؤرخين؛ وكان يطلب إليهم أن يتمايزوا بخواصياتهم^(٣)، وكانوا يكرمون في معظم

(١) كان الشعراء في العصور القديمة هم في الوقت نفسه الخطباء والمؤرخين وال فلاسفة.

(٢) أفلاطون، الجمهورية، الكتابان الثاني والثالث.

Plat. de legib II et lib VII; de Rep. lib. III; 1o, vel de Furore poetico.

(٣) محاورة إيون، أو عن الإلهام في الشعر).

الأحيان بأن تطلق عليهم ألقاب القديسين والأنبياء ورسل الآلهة . وعلى هذا النحو كان أولئك المكونون لطائفة المرتلدين والمنشدين والمغنين والشعراء^(١) بين اللاويين عندبني إسرائيل وبين طبقة الكهان عند المصريين ، وهؤلاء الذين كانوا يشكلون طبقة شعراء الملائم والبطولات بين الدroidين عند الغاليين ، وهكذا كان Tamyriss وMylambos ، وموسايوس وأورفيوس عند أهل تراقيا ، وفيميوس Phémius وديمودوكوس Demodocus وهو ميروس وهسيود وأوليب وترياندر عند الأغريق ... وكان كل هؤلاء جديرين حقاً بتلك الألقاب التي توجب الاحترام إذ كانوا يقدمون أحداث الماضي^(٢) ، باعتبارهم أكثر علماً بها من الآخرين جمِيعاً ، في أشعارهم كدروس مستقاة من التجربة ، يخلدون ذكرها دوغاً توقف ويختفظون لها على الدوام بالذكرى الوفية ، وينقلون بقدر مثال ويكثرون من القوة والحقيقة حتى تلك الانطباعات التي كانت هذه الأحداث تأتي بها على أولئك الذين أسهموا فيها^(٣) ، بل لقد كانوا يجعلون الناس يستشعرون مقدماً الانطباعات التي كان لابد أن تأتي بها الأحداث التي يعلون أو يتتبّون أنها ستهدد الأجيال القادمة إذا ما أهملت نصائحهم بتحريض من لا ميالة آثمة^(٤) . لقد كانوا كذلك جديرين بهذه الألقاب لأن أشعارهم زاخرة بالعظات العميقية والحكمة والمبادئ الرائعة^(٥) وتقديم طيلة الوقت دروساً للبشر كان يرجع إليها حين يتصل الأمر بتنظيم مصالح الأمم أو تدبير مصالح الأفراد^(٦) ، وتهذب الشعوب

= Strabon, geogr., lib I, pag. 14; et lib X, pag. 533, edit. sup. laud.

Aristid. Quint. de Musica, lib II, pag. 74, ienter Music. Auctores septem, edit, Meibom. Amstelod 1752, in 4°

(*) الكلمة الفرنسية المستخدمة في النص الفرنسي هي Chantres وهذه تعني كل هؤلاء . وقد أوردنا كل

معانٍها إذ يتفق ذلك مع السياق هنا . [المترجم]

(١) لأن كل من هو موهوب في المعرفة لديه علم بأحداث الماضي ويكتبه التكهن بأحداث المستقبل . يعرف فنون الخطيب وحلول الأنغار ، ويعرف سلفاً العلامات والذر وأحداث الأزمان ، كليمانس السككتري ، ستروماتا ، الكتاب السادس ، ص ٦٠ .

(٢) انظر في الأوديسة ما ينقله اليها هوميروس عن تأثير أغانيات ديمودوكوس وفيميوس .

(٣) انظر في التوراة الآثار التي كانت تحدثها النبوءات على الشعب اليهودي .

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني والكتاب السابع .

(٥) ارسطو ، البلاغة الفصل الخامس عشر ٤-٣٩; Aristid. Quint., de Musica, lib II, pag. 39-79.

وانظر كذلك ما ذكرناه حول المثال بين الموسيقى والفنون التي تقوم على عحاكة الكلام ، الباب الرابع ، الفصل السابع ، حول عالمية الرواية الشفاهية والغناء ، عند كل شعوب العالم القديم بدءاً من البطاركة الأول .

الهمجية^(١) وتجعل من طباع الشعوب المتوجهة طباعاً رقيقة^(٢)؛ وفضلاً عن كل ذلك فلقد كانت هذه الأشعار ذات نفع كبير في تهدئة حوادث العصيان والتمرد، كما كانت تعمل على إيقاف الانشقاقات بين البشر وعلى تبديد خصوماتهم وعلى إعادة الوفاق والوئام فيما بينهم^(٣)؛ كانت هذه الأشعار تدعم النفس وتشكلها على أساس الفضيلة^(٤)؛ وباختصار فلقد كانت كل هذه الأشعار التي تألف منها التراث الشفهي والمعنى، ولعله هو الوحيد الذي تواتر استخدامه خلال عدد كبير من القرون لدى كل شعوب العالم، هي الوسيلة الأكيدة والتي لا تخيب، لكنه ينتشر هذا التراث بدون عوائق تهدده، وبشكل يجعله غير قابل للتغير، حاملاً معه المعرفة بالدين والقوانين والعلوم والفنون^(٥).

وفي هذاخصوص يؤكد لنا بلوتارك دون مواربة، وهو رجل تعد شهاداته ذات وزن، ومن شأنها أن تضفي بالضرورة الثقة فيما يتصل بالعصور القديمة، أن القدماء لم يكونوا يستخدمون سوى الشعر وسيلة لتأكيد المعرفة ولتشييدها. وإليكم كيف عبر هذا المؤلف عن ذلك في مقالته التي عنوانها: عن نبوءات العرافة يتي^(٦) Pythie «يبدو أن استخدام اللغة يتعرض للتغير على النحو الذي يتغير عليه استخدام النقد؛ فلكل من هذه وتلك قيم مختلفة في الأزمنة المختلفة؛ عندئذ لا يتقبل الإنسان إلا ما هو معروف ومتداول: وعلى هذا، فلقد جاء وقت لا شك في مجده، كان الناس فيه يدخلون أو يلتحقون كل تأرجح، وكل علم فلسفى بل كل فعل أو مثل بسيط وباختصار كل ما يحتاج لأن بين بفعل نفمة صوتية أكثر وقاراً، بالشعر

(١) أرسطو وأristide كنتيليان، شرحه؛ بلوتارك، مقالات في الأخلاق.

(٢) بلوتارك، نفس المرجع: فيما يتبين على الفيلسوف أن ينافشه مع الحكماء. ص ١٣٤.

(٣) بلوتارك، عن الموسيقى، ص ٦٦٢؛ أفلاطون، القوانين الكابين الثاني والثالث، بروتا جوراس.

(٤) بلوتارك، عن الموسيقى، ص ٦٦٤؛ وقد جاء على لسان سقراط في حوارية قيلون تأليف أفلاطون بشكل صريح: إن الفلسفة ليست سوى موسيقى رائعة أو بتصّ عبارته «الفلسفة هي الموسيقى في قيمها»؛ وفي الكتاب الثالث من الجمهورية يقول أفلاطون كذلك: «الفيلسوف دون غيره هو الموسيقى».

(٥) في بيت من الشعر شبيه بذلك التي تتحدث عنها قال ثيوجنيد Théognide :

أنشودة الخالدين هذه ترددنا الألواه

(Théognide, Sentent, V. 18)

Plutarchi, Chaeronensis opp. moralia, Tom II, de pythiae oraculis, p 406, B,C,E. (٦)

gr. et lat. G. X ylands interprete, lutetiae, 1624, in- fol.

والموسيقى إذ كان الإيقاع والغناء يعدان سمة من السمات التي رسختها الخطابة . وهكذا فإن ما لا يكاد يدركه (اليوم) سوى القليل من الناس ، كان كل الناس (في الماضي) يفهمونه بيسر ، بل يطربون لسماعه في شكل أغانيات ؟ فلقد كان الرغاء والفلاحون وقناصو الطيور ، كما يذكر بندار Pindar ، بفضل الدرية والسهولة اللتين توفرتا لهم في هذا الوقت في مجال الشعر ، يهدبون الأخلاق على صوت القيثارة وعن طريق الأغانى ، وكانوا ينصحون باللجوء إلى الحكايات الرمزية والأمثال ، بل لقد كانوا يخضعون الأدعىيات التي يتضرعون بها للآلهة ، وأنشيد الحرب أو النصر ، لكل من الوزن والإيقاع ، تصطمع بعضا منها عبقرية حاذقة ومرحة في حين يأقى البعض الآخر (عفو الحاضر) وطبقا للعادة السائدة – وهذا السبب فإن أبو للون لم يقت الأناقة والبراعة عند النبوة ، بل لم يشا أن يزبح عن الإثنيه (وهي ركيزة ذات ثلاثة قوائم يوضع عليها القدر أو الاناء) ربة الفن التي كانت تشرفه (بحضورها) ، وإنما هو ، فضلا عن ذلك قد شجعها إذ كان محبا يسعى جاهدا إلى الطبيعة الشعرية ، بل إنه هو نفسه ، حين تعلق بها ، كان يثير هببها ويستثير قرحتها بفعل تصورات أو أفكار سامية باعتبارها شيئا جميلا وجديرا بالإعجاب . ومع ذلك فحيث طرأ تغير في الأخلاق مصاحب في الوقت نفسه للتغير الذي انتاب الأقدار والأدوار ، فقد بدأت العادة تحيث على استبعاد كل حشد (لا طائل منه) ، فدعت إلى الابتعاد عن الشعر المتخذ شكل الحلقات وإلىبعد عن الريئات الذهبية والمعاطف البادحة ، لقد اجتذب خصل الشعر الطويلة وباطل الكوثرن (الخف الذى كان المثلون يكتدونه قد يعا على المسرح) . وسرعان ما اعتاد الناس ، مستخدمين الحكمة والعقل ، على محاربة البذخ بسلوك طريق الاعتدال والزهد وجعلوا حليةم أو زينتهم بسيطة متواضعة هاجرين السعى وراء صلف وعجرفة لا نفع من ورائهما . هنا وبعد أن تغير شكل الخطابة بدورها . انتقل التاريخ بعد أن نزل عن مكانه في مركبتها ، من الشعر إلى النثر ، وأخذ ما هو حق يتميز عما هو خراف بفعل هذا الأسلوب الشعبي (النثر) . وحيث تفضل الفلسفة الوضوح وحيوية التعلم على هذه الأشعار التي توحى بالفرع والتي تنظر إليها على اعتبار أنها قد عفا عليها الزمن ، فقد استبدلت بهذه الأشعار في مصنفاتها أسلوبا يخلو من الوزن والإيقاع ^(١) .

(١) العبارة التي كتبناها بالأسود : حدتها تذكر بنفس الطريقة على وجه التقارب عند ستراوبون ، كما =

وдумما لما يخبرنا به بلوتارك في هذا النص ، قد نستطيع أن نقدم هنا عدداً كثيراً من البراهين ، لكننا سنكتفى بأن نذكر الواقع التالية :

كانت القوانين عند أبناء كريت تكتب منظومة في أبيات من الشعر ، وكانوا يغنوها ويلقنونها لأولادهم ليغنوها كما تحرف في ذاكرتهم بأسهل الوسائل . أما القوانين التي منحها خاروناس Charonas لأهالي ثوريوم في اليونان الكبرى فكانت مدونة بالمثل في أبيات من الشعر ، وكانت معدة لكي يتم غناؤها على أنغام الموسيقى ؛ أما الأثينيون فقد كان لديهم ما هو أكثر من ذلك بكثير ، حتى أنهم اعتادوا أن يغنو أشقاء مآذبهم ، وطبقاً لرواية أرسسطو^(١) فقد اعتاد الأجاجير Agatyras في عصره على تداول قوانينهم عن طريق الأغاني ؛ كذلك كان التورديتان Turditans الذين كانوا يعيشون في عصر ستراوبون^(٢) ، والذين يعودون بالعصور القديمة لقوانينهم إلى ستة آلاف عام فلم يكونوا ينقلونها إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وإذا كان المندوب ، إذا كان لنا أن نصدق هذا المؤلف نفسه ، يجهلون فن الكتابة كلية فقد كانوا يبتون معارفهم نتيجة لذلك عن طريق أغانيات يرددونها بأصواتهم ، كذلك يخبرنا ستراوبون مرة ثالثة أن الفرس القدماء اعتادوا ألا يختلفوا بأهالיהם وأصحابهم أبطالهم إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وعلى صعيد آخر لم يكن للجرمان ، طبقاً لما يقوله تاسيت Tacite والغال طبقاً لما يرويه سizar من حوليات تروي تاريخهم إلا أغانيات شعراء الملهم عندهم . وقد كان الشعراء حتى عصر هوميروس لا يزالون يكتفون بغناء أشعارهم دون أن يكلفوا أنفسهم عناء كتابتها ، بل لقد حرم ليكورج أن تدون قوانينه حتى لا يتم انتشارها أو انتقاماً منها إلا عن طريق الأغاني ولكل تستوعبها الذاكرة على نحو لا سبيل لخوضها بعد ذلك ؛ ولقرنون عدة لم تكن المعرفة تدون إلا في شكل أبيات من الشعر ، ليتيسر غناؤها ، ولقد حرر سولون في أبيات شعر مماثلة مؤلفاته الكثيرة التي وضعها في كل فروع المعرفة ، ويروى أنه كان قد أخذ على عاتقه أن يكتب بهذه الطريقة نفسها تاريخ سكان سواحل

= سري بعد ذلك . أما الاختلاف الوحيد الذي قد نجد بين هذين المؤلفين حول هذه النقطة فهو أن بلوتارك ، إما بجملة منه لعصره ، وأما لأنه قد ظن الأمر على هذا النحو ، يعتقد فيما يدرو أن هذا الانتقال من الأسلوب الشعري إلى غيره كان تافعاً أكثر منه ضاراً ، لكن ستراوبون يقف من الأمر موقفاً مخالفًا .

(١) Arist. Problem, sect, XIX, quoest. 28

(٢) Strab. Geogr, lib III, de Boetica.

الأطلنطي، وإذا كان هو لم يتم هذا العمل ، فإن أفالاطون الذى استحوذ عليه هذا الأمر نفسه قد عالجه نثرا .

ولم يحدث إلا في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد أن بدأ كادموس وفيريكيوس (السوري) وهيكاتيوس Hécatée في تقطيع أوصال الوزن الشعري ، ثم بدأوا حيثاً يعملون على تقويب أسلوب الخطابة الذي كان منظوماً وموزوناً من هذا الأسلوب غير المنتظم الذي أطلق عليه اسم : النثر^(١) ؛ وطبقاً لما يقوله سترايون^(٢) ، وهو يتفق في ذلك مع بلوتارك ، فقد كان هؤلاء هم أوائل من عملوا على إزالة الخطابة من المكانة السامية التي كانت تشغلهما قبل ليهبطوا بها إلى حالة الانحدار والمهانة التي نجدها فيها الآن .

إن الإنسان لا يكاد يتصور ، بداعه ، كيف استطاع الشعر أن يوجد قبل النثر ، وكيف فضل الناس الأثر الشفهي والمعنى على الأثر المكتوب ؟ كما أن المرء ليصلم إذ يرى الشعوب القدية تعاف أو تلفظ فنا مثل فن الكتابة الذي بات الآن عربة العلاقات الاجتماعية باللغة الأهمية ، في حين أنهم ، فيما يتصل بفن الموسيقى الذي لم يعد الآن سوى زينة فارغة للغاية ، كانوا يولونه تقديرًا يبلغ مراتب التقديس . وأنهم لم يترددوا في أن يدخلوا في إسارة الصلوات والأدعيات التي كانوا يضرعون بها إلى

(١) « النثر كلام مرسل ، غير خاضع لقانون الوزن ؛ ذلك أن القدماء كانوا يقولون إن المثور (من القول) مرسل و مباشر : وهذا يقول فارو إنه تبعاً للبلاتونيس فإن النثر الممتاز هو النثر المباشر ، وهذا أيضاً يقال إن النثر هو الكلام غير المقيد بوزن والمرسل في (أسلوب) مباشر .

ويقول آخرون إن النثر قد سمي بذلك (الاسم) لأنه متثور متفرق أو لأنه يندفع ويتحرك بحرية أكثر رحابة ولا ينحصر في حدود معينة (كالشعر) . وعلاوة على هذا فمن المعروف أنه كان هناك منذ وقت طويل اهتمام لدى قدماء الأغريق ، كما هو الحال لدى الرومان ، بالشعر أكثر من النثر ؛ ذلك أن كل المؤلفات قديماً كانت تدون شعراً ؛ غير أن الاهتمام بالشعر صار إلى ازدهار مؤخرًا . وكان أول من كتب لدى الأغريق كلاماً متثراً هو فريكيوس السوري ، أما أول من مارس لدى الرومان الكتابة بالكلام المثور فكان أبيوس كابيكوس (في خطبته ضد بيروس ؛ ومنذ ذلك الوقت حتى الآن ، كتب آخرون بالكلام المثور) .

إسيدوروس هسبالينسيس ، الأصول ، الكتاب الأول ، فصل ٢٦ ، الفقرة ١٢ ، بازل ، ١٥٥٧ .

الآلة . وهو نفس ما فعلوه بالنسبة للقوانين التي أصدروها وبالنسبة لكل المعارف الإنسانية التي كانوا يرون أن من المفيد نشرها .

وإن عقولنا التي أضناها الاهتمام بكل ما ترى ، لا تستطيع أن تدرك إلا بمشقة بالغة أفكارا تتعارض كلية مع تلك الأفكار التي تعودنا عليها ؛ وإذا ينسى المرء أن الموسيقى ظلت لزمان بالغ الطول فن التعبير عن أفكار البشر ، بقدر كبير من الرقة والحيوية ، فإنه لم يعد يلمع ، بعد ، تلك الوشيعة التي كانت تربط بينها فيما مضى وبين فن الخطابة والشعر^(١) .

ولكم يجد الإنسان نفسه مدفوعا على الدوام ، وعلى الرغم منه ، إلى النظر إلى هذه الفنون الثلاثة باعتبارها كانت على الدوام منفصلة ، وباعتبار أن من الواجب عليها أن تظل كذلك . لكن المرء لا يمكنه عليها على هذا النحو إلا متأثرا بهذه الحالة من العزلة التي دفعها إليها منذ زمان طويل للغاية ، هذا المسار الخاطيء الذي اتخذه كل فن من هذه الفنون حين انفصل عن الآخرين ، وحين ظل يتبعاً أكثر فأكثر ، وكل يوم ، عن الغاية المشتركة التي قضت بها الطبيعة عليهم ، ثلاثة ، ما إن نواجه هذه البشر والتخفيف من غلواء عواطفهم وتهذيب أخلاقهم ، لكننا ، ما إن نواجه هذه الفنون في حالة نضجها أو تمامها الأول حتى نعود لا نجد فيها سوى فن واحد ووحيد ، يتشكل من اندماج حميم لكل وسائلها ، ثم ما إن نتفحص بعد ذلك تلك السوءات التي جرتها عادة الكتابة حتى تتوقف دهشتنا ، وسرعان ما يقتضي المرء بأن هذه الحالة الأخيرة للفن لم تكن أقل إيجابا وإيجادا فيما يختص تقدم العلوم والفنون ، عنها فيما يتصل بعملية الحفاظ على الأخلاق الحميدة .

إنه لأمر يخرج عن نطاق كل شك حقا في أنه لو أن الإنسان لم يستخدم فن الكتابة لاحفظ لوقت طويل بعادة الرواية الشفهية والغناء ولما ترك الأسلوب القديم ، الشاعر الموزون ذا الريان ، ولا كانت قد وهنت عادة تناجم الريان في أبيات الشعر ، وهو الأمر الذي تحافظ عليه الأغنية وترعاه على الدوام ، والذى يجعلنا نشعر بقوه المعانى بشكل أفضل في الوقت الذى نحس فيه برقة وجمال ايقاع الأسلوب ؛ ولما

(١) بلوبارك ، مقالات في الأخلاق ، أحاديث المائدة ، الكتاب السابع ، المسؤول الثامن ، ص ٤١٩ ؛
طبعة المشار إليها سابقا .

كان الناس قد فكروا قط في أن يستبدلوا بهذا الأسلوب النبيل ، الرائق والمتناغم ، أسلوب التشر المستكين ، الهاباط والسوق ، والذى لوث ودنس العلوم على نحو ما، إذ أصبح الأمر بسبب هذا التدهور الذى اعتبرى الأسلوب، فى متناول الكافة ! فلم يكن للعلماء الراefين أو أنصاف العلماء أن يشوهوا ، بفعل ما يرتكبونه من أخطاء ، تلك المبادىء التى لم يكونوا هم (لو ظل الأسلوب على حاله من السمو) في حالة تمكنهم من فهمها من تلقاء أنفسهم وبدون أن يتم تنويرهم على أيدي رجال حكماء ومتقدفين ؛ ولما كان الناس قد شجعوا هؤلاء على أن يصدروا ما يشاؤون من أحكام جسور متهورة في أمور كان ينبغي عليهم أن يحترموا أسرارها وأن يحفظوا مكتوناتها ، ولما كان قد واتاهم ذلك الاندفاع الحالى من كل حيطة حين شاءوا أن يخضعوا الدين والقوانين لزروات خيالهم المشوش ؛ وأخيراً لما كان المرء قد رأى الأضطرابات تنتشر في المجتمع ، وهى التي ظل سببها منذ ذلك الوقت هو المجنون والاتحالف والترد ضد القوانين .

ومع ذلك فلنرجع البصر عن هذه الأضطرابات المخزنة ، والتي انتينا نحن أنفسنا من استشعار تأثيراتها المفزعية ، لننظر على مساوىء ليست نتائجها بالأقل نحساً وخطورة وإن كانت تمسنا عن بعد أكبر .

أليس مما لا يقبل الجدل أنه لو لم يكن استخدام الكتابة قد عمل على توقف استخدام الرواية الشفهية لما كانت الأغنية لتصبح فناً متميزة عن الشعر والخطابة ، ولما كانت لتبتعد كثيراً عن المبادىء التي كانت تربطها بمبادئ الكلمة المنطقية . أما الشعر ، وهو يرتبط على الدوام بالأغنية ، فما كان ليفقد المزايا التي كان يستمدّها من التعبير والايقاع اللذين يزيدنا الصوت احساساً بهما⁽¹⁾ ولظلّ الشعر والموسيقى يمارسان على الدوام ما هما من سطوة خيرة على الروح ، يستمدانها من ارتباطهما الحميم ربيماً من طبيعة وسائلهما نفسها ، وظللاً على الدوام جديرين بنفس التقدير الذي كان الناس يولونه إياهما من قبل، وأخيراً لما كان لدينا سوى تعلّم أصيل ، حقيقي وأكيد ، يبيّنه لنا أناس يعيشون على الاحترام بقدر ما هم يتفقون ، والذين – حيث هم خاضعون لقوانين الدولة ، وتحت رقابة القضاة أو الولاة ، بل والجمهور نفسه – لن يدرسو إلا ما قد يناسب كل إنسان أن يعرفه ؛ ولن يكون علينا عندئذ أن نخشى مغبة

انتشار مبادىء ضارة وخبيثة ، بشكل سري ، مستفيدة من سكوت المجتمع ، حيث تظل تذمر في صمت بذور الشقاق والفتنة . وليس هناك ما يبرهن بشكل أفضل على حكمة المصريين في هذا الصدد ، ويجعلنا نستشعر الدافع التي كانت تحدو بهم أن ينأوا عن الكتابة سوى الأفكار التي نوردها هنا لواحد من ملوك مصر القدماء ويسمى تحام Tham^(١) ، والذي قاوم وهو في عاصمته طيبة^(٢) كل السوءات التي تجربها الكتابة ، حين تحدث إلى تحوت Theuth (تحوت) مبتكر الحروف الهجائية^(٣) عندما تقدم الأخير إلى بلاط هذا الحاكم يطلب الأذن بادخال استعمال هذه الحروف في تنظيم أحوال ملكه ، مجدداً استخدامها باعتبار أن منبر الكتابة هذا أفضل الوسائل للتقوية الذاكرة ولنشر العلم^(٤) ؛ فرد عليه تحام بهذه الكلمات « أى تحوت يا شديد الولاء والأخلاق ، هناك شيء آخر حرى بأن تراعيه عند تدوين المؤلفات الفنية ، شيء لابد من أن تعرفه قبل أن نصدر حكماً سليماً على الفوائد أو المساواة التي سوف يجلبها فن الكتابة لمن يستخدمونه ؛ إنك يامن هو أب لحروف الهجاء تتذرع ، طبقاً لعاطفتك نحو هذه الحروف ، بأفكار هي عكس للأثر الذي لابد لها أن تحدثه ؛ ذلك أن استخدام هذه الحروف ، حين يؤدى إلى إهمال تنشيط الذاكرة الخصبة ، سوف يبتدر بذور التسيان في عقل من سيستعيرونها ؛ فلسوف يستريح هؤلاء على هذا التحو^(٥) ، إلى ما ستقدمه لهم الحروف في مبناهما الخارجي ولن يستوعبوا في عقولهم بعد الأشياء [المعرفة] في ذاتها ، وهكذا فإنك قد ابتكرت الوسيلة التي تستدعى الذاكرة

(١) يقال إن هذا الملك كان يعبد منذ وقت طويل في طيبة تحت اسم الإله آمون .

(٢) كانت هذه المدينة تسمى في اللغة المصرية أمون no (Amon) أو هامونو (Jerom XLVI, 25) أو هامونو (Nahum III, 8) أو نو آمون (No-Amon) وهو ما يعني أملاك أو إقطاعية آمون ، وقد ظن البعض أن هذه الشخصية هي شخصية شام نفسه ، الain الأكبر لتوح . والذى كان من تصييره مصر وسوريا . ولعل ما دفع إلى هذا الظن هو أن سان جيروم قد كتب اسم Cham (شام) على هذا التحو : Ham وان كان جايلونسكي ليس من أنصار هذا الرأى . انظر للمؤلف الأخير : le Pantheon AEgyptiarum : أى معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الثاني ، الفصل الثاني ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٣) لابد ان كليمانس السكيندري (Storm. lib I, p. 303) عند حديثه عن هذا الملك الذي تقدم إليه تحوت ، كان قد ألقى نظرة على نص أفلاطون الذي سبق لنا أن أشرنا إليه . وينظر كليمانس السكيندري ، من بين رجالات مصر الذين يجلتهم بلادهم ووضعتهم في مصاف الآلهة : هرميس الطبي Hermes le thébain واسكولاب Esculape de Memphis .

(٤) أفلاطون ، عاورة فايدروس أو عن الجمال .

وليس تلك التي تحفظها ، وإنك [بهذه الوسيلة] ستقدم لطلابيك آراءنا في العلم أكثر من أن تعطيلهم المعرفة ، فهم عندما سيقرءون كل شيء ، دون أن يقودهم في ذلك مدرس متثقف غير المعرفة ، لأنه بدوره معتمد على ما هو مدون وليس على ما تحفظ به ذاكرته [فلسوف يبدون أمام العامة من الناس في شكل من يعرفون الكثير في حين أنهم لن يكونوا عندئذ سوى جهال ، وهكذا يصبحون أكثر تناقضاً مع المجتمع لأنهم لن يكونوا قد تبحروا في العلم ذاته بل سيكتونون مخدوعين بالفكرة التي سيكتونوها عن أنفسهم [عن غير حق]].

إذن فلدينا مبرهن مشابهة ظلت كل الشعوب القديمة تحفظ لوقت طويل بعادة الرواية الشفهية أو المغناة ، أى أن إبقاءهم على هذا التقليد لم يتم فقط بفعل العادة ؛ فمن الواضح على الأقل أن عادة الرواية الشفهية كانت هي الأولى [أو السابقة على الكتابة] وأن تاريخها يعود إلى منشأ المجتمعات الأولية ، وأن كل الشعوب قد استوطنتها بفعل الطبيعة (دون ابتكار) ، ما دامت هي الطريقة الوحيدة التي عرفتها الشعوب ، والتي كانت ما فتئت تعرفها كل الشعوب في العالم القديم أو الجديد على حد سواء ، والتي لم تخرج قط عن شكلها الحضاري الأول . وإذا كانت الأمور تسير على هذا النحو ، وإذا كانت هذه الرواية الشفهية قد غدت هي موضوع موسيقى القدماء المصريين ، ثم تطورت فيما يتصل بأسلوب الكلمة المنطقية أو بالنسبة لتنعيم أو تلحين الأغانيات ، على يد شعب عاقل متثقف على النحو الذي كانه الشعب في مصر القديمة^(١) فقد لزم الأمر أن يكون لهذه الرواية الشفهية بالضرورة على الرواية المكتوبة أو المدونة ، نفس المزايا التي يقدمها رسم الأشياء أو الصور التي يستطيع أن يقوم بها خطيب جيد .

وإذا كانت هذه الرواية الشفهية قد نالت هذا الاحترام الكبير من جانب

(١) « المند جنس غنى بسكانه المزارعين ، حدوده شاسعة وموقعه بعيد عن جهة الشرق ، على مقربة منه اثناء الخريط وشرق الشمس في فلكها الأول من أقصى الأرض فوق المصريين العلماء ، واليهود المولعين بالخرافات ، والبطيين التجار ، والأراسكيديين ذوى الأرذية الفضفاضة ، والابيوريين القراء في التشرفات ، والعرب الأنبياء في العطور »

لوكيوس أبوليوس ، الأزاهير ، الكتاب الأول ، ص ٤٠٧ ، لوتينيا ، باريس ، ١٦١ .

١ عن اللاتينية ١

الشعوب القديمة ، فذلك لأن هذه الشعوب جميعها قد تشرت نفس المبادىء ، ولأن هذه المبادىء بعد أن خرجت من منبعها [مصر] قد انتشرت في كل بلدان أوروبا وأسيا ، التي أرسل إليها المصريونبعثات ، فعلى يد هؤلاء المصريين في الواقع تلقت غالبية الشعوب المبادىء الأولية للدين والقوانين والعلوم والفنون .

إن فن الكتابة نفسه قد اخترع في مصر برغم أنه أقصى أو كان مكرورها في البداية ؛ ذلك أنه من الجلي أن تحقق المصري هو الذي ابتكر الحروف^(١)؛ وعندما لم يتمكن من حمل الملك تهام على استخدامها ، قام هو نفسه بنقل معرفتها إلى الغينيقيين ، فكانوا أول من أعجبوا بها ثم نسب هؤلاء لأنفسهم فضل ابتكارها ؛ بل

(١) لاحظنا فوق منشآت أثرية كثيرة في مصر العليا ، بين الأشكال المنشورة أو المحفورة التي تردد بها جدرن ، بجود شكل لرجل له رأس كلب ، يمسك بيده الإسري عصا طويلة أو مقاييسا متشيا من أعلى حيث نراه يعلق عند هذا الطرف العلوي شيئا قرب الشبه بفانوس ، ويسك بيده اليمنى إبرة أو مخصفا أو مثقبا يضعها على هذه العصا أو هذا المقاييس الذي يبدو أن به كلامات تتجه من أعلى إلى أسفل . وقد ظننا أن هذا الشكل قد يكون صورة ومية لطارد الذي يصفه هورا بللون Horapollon على هذا النحو (14 . Hierogl) .

ما الذي يعني توضيحه من يقومون برسم قدر له رأس كلب ؟ إنهم حينما يظهرون القمر أو الكرة (الأرضية) أو الحروف الأبجدية أو القريان أو الغضب أو السباحة ، فإنهم يرجمون قدرها له رأس كلب . (يظهرون) القمر ... الحروف الأبجدية لأنها كانت توجد - في اعتقاد المصريين - أمة وجنس من القردة ذوى رأس الكلب كانت تعرف الحروف الأبجدية . ومن أجل هذا فإن من كان يدخل إلى معبد مقدس للمرة الأولى كان (يرتدى ما يجعله في صورة) قدر ذى رأس كلب ، وإذا ذلك يقدم له الكاهن لوحًا كتبا ، وفي الوقت نفسه قلما من البوص ومحببة ؛ وهذا دون شك لكي يقدم الدليل على أنه يرسم الحروف الأبجدية أو على أنه يتمى لذلك الجنس من القردة ذوى رأس الكلب ، الذين يفهمون الحروف الأبجدية ، وعلى ذلك فإنه يقوم برسم الحروف الأبجدية في ذلك اللوح الكتاني . وفضلا عن ذلك فإن هذا الحيوان كان مقدسا لدى (الإله) ميركوريوس (عطارد) المشارك في كل الحروف الأبجدية (أي في كل صنوف المعرفة) .

ويخربنا كليمانس السكيندرى ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ ، في معرض حديثه عن هذا الموظف المنوط بالطقوس المقدسة فيقول : « وبالتالي فإن كاتب المقدسات وهو الموظف الذي يقوم بنسخ السجلات المقدسة ، لديه ريشة للكتابة على رأسه وكتاب بين يديه ومسطرة فيها حبرة للكتابة يبرز منها قلم من البوص كي يكتب به » .

ملاحظة : الأوصاف التي يقدمها كليمانس السكيندرى هنا عن الحبرة (أو المقلمة) التي تصنع على شكل مقاييس ، والتي كان قدماء المصريين يستخدمونها والتي كانت تضم الحبر والقلم المصنوع من الغاب المخصوص للكتابة ، يمكنها أن تتطبق على أدوات الكتابة التي يستخدمها المصريون الحديثون .

إن تحوى ، وليس بمقدور أحد أن يشكك في ذلك ، هو نفسه الشخص الذي يطلق عليه سانشونياتون ، مؤرخ هذه البلاد اسم تاءوث Taaaut ناسباً إليه اختراع الحروف والرسوم الهيروغليفية ؛ ذلك إن اسم تحوى Theuth كان يلفظ بطرق مختلفة طبقاً لاختلاف اللغات وتعدد اللهجات المحلية التي يمر الأسم من خلالها ، ومع ذلك فمن السهل التعرف عليه في غالبية التحريرات التي تناولته . وهو على الدوام ، وفي كل الأحوال ، مخترع الحروف المجائية بأسماء تحوىت (بسكون على الياء) Thoyth ، أو تحوىت Thoth ، أو تھات Thath ، أو تاءوث Taaauth أو Sothen ، أو ثوث Thouth (أو توت) أو سوت Soth ، أو سوتن Sothen ، أو سوتين Sothin ، أو تيس Tis ، أو ديس Dis المخ ؛ وإن كان كل شيء يدفع على الاعتقاد بأن هذا الأسم كان في أصله صفة تشير إلى موهبة أو كفاءة المبتكر ، أكثر منه اسم علم يدل على شخص بعينه^(١) .

وقد جعل الأغريق من هذا الأسم نفسه ، في لغتهم ، هرميس Hermes وهو كذلك صفة لمعنى من هذا النوع ؛ ويقدم لنا أفلاطون في مؤلفه كارتيulos Cartylus أو مقالة في المعنى الحقيقي للكلمات، الاشتغال اللفظي لهذا الأسم الأغريقي ، فهو يعني تبعاً لما يقول : الشخص الذي اخترع فن [كتابه] الكلمة المنطقية ، أو الخطيب الرائع المتميز^(٢) . ويبدو من ظواهر الأمور ، إن تحوى قد سمي على هذا التحو على يد المصريين ، لأن الروايات القدية كانت تشير إليه باعتباره قد قام بدراساته الرئيسية في التألف الغمى أو الهارمونى وفي الخاصية التعبيرية التي للأنغام^(٣) . وفي واقع الأمر ، فقد كان تحوى يكرم كإله في مصر^(٤) لأنه قد قام بتحليل الحركات المختلفة والمردودات المتباينة لعضو الكلام ؛ ولأنه قد ميز هذه المردودات عن بعضها البعض بأن حدد لكل منها إشارة خاصة ليكون من هذه الإشارات فن الكتابة ، ولأنه أسس

(١) انظر إيمبليخوس ، عن أسرار عبادات المصريين ، المقدمة ؛ وانظر كذلك جابلونسكى : معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الخامس ، فصل ٥ ، فرانكفورت ، ١٧٤١ .

(٢) وقد وجد زوجاً عن أصل المسلطات ، Zoega (De orig. obelisc. sect IV, pag. 211, 1797 in- fol)

ان اسم هرميس مشتق من كلمتين مصرتين Er- emi وتعنى آبا العلوم Pater scientiae

(٣) Diod. sic. Biblioth. hist. lib I. cap. 16, p. 48.

(٤) Plat. Philebus

كل هذه الاشارات على أساس ثابتة ، ويسر استخدامها بفعل قواعد لا تترعز عن يتكون منها علم القواعد أو النحو . ومن هذه الزاوية كما نرى فإن كلمة هرميس تشير بوضوح إلى كفاءة تحوق ، أو أنه من الأرجح أن الأغريق لم يفعلوا سوى أن ترجموا إلى لغتهم اسم المصري الذي اخترع الحروف والبيان ، كما قد فعلوا بخصوص أسماء الآلهة المصرية الأخرى التي قاموا بعبادتها [مع إعطائهما أسماء إغريقية] .

لكننا لنجهل ما ان كان اسم عطارد الذي كان يترجم إليه منذ ذلك الوقت اسم هرميس ، يعني ، من ناحية الاشتراق اللغطي ، الشيء نفسه كذلك ؛ ومع ذلك فمن المؤكد أن المؤرخين الالatin ، وبصفة خاصة هوراس وأوفيد وبروبوس قد كرموا في هذا الاسم [عطارد] اسم الشخص الذي اخترع الحروف المجانية^(١) والبيان والتمارين الرياضية . وهي فنون لم تكن في الأصل تنفصل عن الموسيقى ، تلك التي كان لابد لها أن تقود وتهدي خطوطها .

ومع ذلك فإن البيان والموسيقى والألعاب الرياضية قد سبقت فن الكتابة بالضرورة ؛ وعندما لا نجد شهادة ما تدعم هذا الرأي فإن إعمال الفكر وحده سوف يهدينا إلى ذلك ، فالفنون الثلاثة الأولى قد أدى إلى ابتكارها ، ما تولده احتياجاتنا نفسها من دوافع طبيعية ؛ أما الفن الأخير فيفترض وجود علاقات اجتماعية سابقة وواسعة لحد لا يمكن معه احتواها بما يمده لنا الصوت [الكلام المنطق] من عوائق محدود .

وعبث ما قد يجاجوننا به من أن أفلاطون ، في حواريه تيماؤس ، أو بالأحرى هذا الكاهن المصري الذي أدار فيلسوفنا الحوار على لسانه في مقابلة مع سولون ، يؤكد أن البشر كانوا قد عرّفوا الكتابة وتعودوا عليها وبأنهم حفظوا منذ عهود لا تعيها ذاكرة الإنسان ، كل ما هو جدير بالحفظ أو التسجيل وأن الكهان الذين كانوا

(١) يعطي بلوتارك هذا الاسم أيضا إلى الشخص الذي ابتكر المزفون المجانية في مصر ؛ وبمدد أو ببيان في الآيات الآتية عطارد على وجه التحديد باعتباره مخترع البيان :
Oppien
« إن عطايا الموسيقات وأبوللون هي حقا الأصعب (الأماشيد) في حين أن ميركروبس (عصرب) قد منح (البشر) ملائتهم ؛ والمسابقات المعنفة »

منوطين بهذا الواجب كانوا يعرفون صنوفاً عدّة من فنون الكتابة^(١): اثنين منها كانوا يستخدمونهما في أغلب الأحيان وتسمى إحداهما الكتابة المقدسة أو الهيروغليفية^(٢) أما الأخرى فتسمى الكتابة الشعبية [الديموطيقية] ؛ فكل ذلك كلام لا يهدى فقط الأدلة التي قدمتها عن أسبقية الرواية الشعبية والمغناة على الرواية المكتوبة ، وعن المقاومة التي أبدىت لوقت طويل ضد ادخال الرواية المكتوبة في مصر أو في أي مكان آخر من العالم القديم . ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن ننظر إلى الهيروغليفية على اعتبار أنها تنتهي إلى العصور الضاربة في القدم ، حيث أنها لا زالت نرى في النوبة منشآت أثرية باللغة القديمة من العمارة المصرية ، تخلو تماماً من النقوش الهيروغليفية بل من أية نقوش من أى نوع ؛ وبالمثل فإن الأهرام تخلو بدورها من أى أثر لحرف هيروغليفى أو لنقش من أى نوع سواء في داخلها أو في خارجها ، كما أن التابوت الحجري الذي تضمه الحجرة المسماة غرفة الملك في الهرم ، هي كذلك ملساء وعارية من أى زخرف . وإذا كان التابوت الذي نراه في المسجد المسمى جامع سانت اشاز في الاسكندرية ، يزخر ، عكس ذلك ، بالنقش الهيروغليفية التي نفذت بشكل بالغ الاتقان فلأنه [ينتهي لزمن] لاحق لزمن تشييد الصروح الأولى التي انتهينا من الحديث عنها ، وهي فترة لم تكن الهيروغليفية قد عرفت بعد فيها فقط ؛ ولسبب أقوى ، فإن الحروف الهجائية التي لابد أن تكون آخر ما تم اتكاره ، من كل الكتابات ، لا ينبغي أن تكون قد عرفت عند المصريين الأوائل .

والآن ، فلعل هذه المناقشة تدعو إلى الظن ، لأول وهلة ، أنها قد ابتعدنا عن موضوعنا الرئيسي ، ومع ذلك فإننا عن طريقها قد أزلينا أكبر الصعوبات التي كان

(١) لاحظنا وجود كتابات مائلة أو سريعة وأخرى هيروغليفية من أنواع عدّة في أماكن متفرقة وبصفة خاصة في أحد الكهوف في جبل سيوط ، وكان مدخل هذا الكهف مرهقاً وضيقاً للغاية ، ودخلنا إليه بصحبة السيد البارون فوريه ، زميلنا في شعبة العلوم والفنون بالجامعة العلمي المصري .

(٢) إليكم ما تقرؤه في شقة سانتشونياتون التي أشار إليها يوسيدس في كتابه Preparation évangéliques الكتاب الأول ، الفصل الخاص بالكهنوت الفينيقى ، ص ٣٦ ، يونانى ولاتينى – باريس ، ١٦٢٨ : « وكان لميزور Misor ابن يسمى تاوتر Taaut وهو الذي اخترع العناصر الأولية للكتابة ، والذى يسميه المتصريون ثور Thor ، وبطريق عليه السكدربيون اسم ثويث Thoyth ويسمه الأغريق هرميس » ثم بعد ذلك يضيف المؤلف نفسه ، « وبعد أن جسد الآله تاوتر بالفعل أورانوس Uranus ، شكل كذلك صوراً لكونوس Dagon واجون Cornus والآلهة الأخرى ثم صنع العناصر أولى الهيروغليفية .

بمقدورها أن تعيق مسيرتنا ، وعن طريقها كذلك تلاشت كل الشكوك فيما يتصل بطبعية وغرض الموسيقى القدمة . علينا الآن أن ندرك أن السبب المبدئي لانماط هذا الفن [بعد ذلك] قد كان بالضرورة هو السبب الذي استبعدها عن الفنون الأولى الداخلة في نطاق الصوت ، وذلك حين حادت عن المبادئ التي تربطها أو تدمجها بالكلمة المنطقية ؛ وهو كذلك السبب الذي أضاع عليها حق مصاحبة الرواية [أى نقل الأفكار والأخبار] وهو الذي حررها من أجمل مجالاتها واستلب منها كل ما للفن من سطوة ، وأرغمهما على البحث عن مجالات جديدة القت بها إلى الحضيض وحطت من شأنها ؛ وهو أخيرا ، حين حاد بها عن غرضها الأصلي ، قد جعلنا تخيل تلك الفكرة الأولية عن هذا النوع من الموسيقى الاصطناعية ، التي طمع فيها الإنسان لأن يحمل آلة الطبيعة والحياة التي للصوت ، آلات أخرى تتكون من أجسام لا حياة فيها ، وعارية بالتأل من كل شعور أو تعبير ، وان كان بمقدورها أن تستجيب لما عليه خيال الفنان من نزوات بالغة التطرف ؛ أو بمعنى آخر فإن الدوافع نفسها التي حدت بقدماء المصريين أن ينفروا من استخدام الكتابة كوسيلة للرواية أقل ثقة وأكثر خطرا ، هي التي استوجبت منهم كذلك أن يلفظوا الموسيقى الآلية باعتبارها أقل قدرة على تحريك مشاعر الروح ، فليس هذا الأمر من خواصها ، وباعتبارها أقل قدرة كذلك على السمو بالنفس البشرية والإيحاء إليها بالمشاعر العظمى ، ثم باعتبارها أخيرا – أى الموسيقى الآلية – لا تبغي إلا أن تحييد بالفن عن وجهة أو غاية الحقيقي ، وباعتبار ألا خاصية لها إلا إتلاف الأخلاق الفاضلة ؛ ولكنني نبرهن على كل ذلك ، فإنه لم يعد ينبغي علينا الآن إذن ، إلا أن نواصل متابعة النهج الذي اختططناه لأنفسنا .

المبحث الرابع

أصل أو منشأ الموسيقى في مصر طبقاً لروايات التاريخ وللروايات الشائعة ، البنية الفلسفية لهذا الفن . طابعه في شكله الأول . مكوناته . طريقة تعلمه ومارسته . والأغراض التي كان يستخدم فيها في العصور الأولى . الأبنية الجديرة بالاعجاب التي كانت للشعر المغنی والتي يستطيع المرء طبقاً لها أن يحكم على روعة الموسيقى عند المصريين القدماء .

والآن ، إليكم كيف يفسر لنا ديدور الصقلی^(١) عند حديثه عن القرون الأولى من حضارة المصريين ما كان يشتمل عليه فنا الموسيقى والشعر ، ذلك أن أحدهما لم يكن لينفصل عن الآخر في ذلك الوقت ، أو أنهما كانا بالأحرى يكونان – كلاما – فنا واحدا ووحيدا : « كان أوزيروس يكن تقديرا كبرا هرميس (عطارد) إذ تعرف فيه على بضيورة حادة في اكتشاف الأشياء التي يمقدورها أن تسهم في اسعاد الحياة البشرية ، ويقال ان هذا الشخص ، هرميس أو عطارد ، كان أول من حدد نطق كلمات اللغة العادبة ، وأعطى أسماء لكثير من الأشياء التي لم يكن لها من قبل اسم وابتكر الحروف^(٢) ، وعلم عبادة الآلهة ، وتقديم الذبائح والأضحيات ، وقام باللاحظات الأولى عن مسارات النجوم ، وكذلك عن التأغم الصوقي أو الهارموني الذي للنغمات وعن خاصياتها التعبيرية ؛ وانحترع الرياضة البدنية وقام بتدريس فن تقليد حركات الجسم برشاقة وإيقاع ، ووضع ثلاثة أوتار في القيثارة التي ابتكرها ، محاكيا في ذلك فصول السنة الثلاثة^(٣) ، وحصل بهذه الوسيلة على ثلاثة نغمات الحادة والغليظة والوسطى ، ومثل الحادة بالصيف والغليظة بالشتاء والوسطى بالربيع^(٤) ، وهو أبو البيان عند الإغريق^(٥) ، ومن هنا جاء اسمه هرميس^(٦) .

(١) Diod. Sic. Biblioth. hist. lib I, cap. 16

(٢) يحمل تزتريس Tzetzes من عطارد مبتكر الحروف ومعاصرا ، ليس فقط لأوزيروس ، وإنما كذلك لتوح وباخوس في الأيات التي نقرؤها له في الخليدة الرابعة Chiliade IV ، الكتاب الثاني البيت ٨٢٥ وما بعده : ميركوريوس (عطارد) هو من لقب بالمصري المعلم ثلاثة ، وكان معاصرا لأوزيروس ونوح وديونيسوس ، وهو الذي أوجد العبادة لله وانحترع صور الحروف .

(٣) لا تنقسم السنة في مصر إلا لثلاثة فصول : الربيع والصيف والشتاء ، وليس بها خريف قط ؛ وليس من قبيل الم熟知 أن الموسيقى تتفق في هذا التقليد الذي تبعه من الفلك ، إذ ستكتشف لنا بعد ذلك أدلة كافية عن هذا الاتفاق ، في التعليم نفسه ، عند المصريين .

(٤) نجد وصفا مشابها للقيثارة التي كانت لأبو للون في أحد أهارنخ أورفيوس وعنوانه :

Apollinis Suffimentum manna

أى : المـنـ هو بـخـورـ أـبـوـ لـلـونـ

(٥) ، (٦) لن توقف هنا لكي نشرح ما إن كان من المتحمل أن يستطيع رجل بمفرده أن يبتكر وحده الكثير من العلوم والكثير من الفنون في القرن الأول من الحضارة في مصر ، ثم يقوم بعد ذلك بتعليم البيان للإغريق ، في الوقت الذي نرى فيه أن التقدم في معارفنا لا يكاد يحرز خطوة واحدة كل قرن . وقد أوضح العلامة جابلونسكي هذه النقطة بشكل كاف في مؤلفه Pantheon AEgyptiorum, part. V, cap. 5 (معبد كل الآلهة المصريين) ، =

إن الأمر لا يتصل هنا ، كما رأينا ، بمولد اللغة أو نشأة الموسيقى ، فهذه وتلك تستمدان أصولهما بالتأكيد من الصيغات الناشئة عن احتياجاتها^(١) وعن عواطفنا أو انفعالاتنا^(٢) ؛ لكن الأمر يقتصر هنا على فن القول وفن الغناء ، أو بالأحرى فإن الفعل يقول يعني أن الإنسان يعبر عن أفكاره بالكلمات ، أما القول يعني فمعنى أنه يعبر عن مشاعره باللغات ، ومن اتحاد هذين الفنين جاء الشعر .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا يكون أسلوب ديدور المقتضب قد سمح له ، في النص الذي انتبهنا من إبراده ، بأن يدخل في تفاصيل المحاولات الأولى التي بذلت قبل التوصل إلى تكوين أو تشكيل الفنون التي يشير إليها [وبالشكل الناضج الذي كانت عليه في عهده] ، فما دونه المصريون عن هذه الأمور لم يكن مسهباً دون شك حتى يستوعب ذلك كله ؛ وفضلاً عن ذلك ، فحيث كان ديدور يريد الالام بكل تاريخ العالم [منذ نشأته] وحتى عصره ، فلم يكن بمقدوره أن يمحش عددًا كثيراً للغاية من الواقع في حيز هو على هذا القدر من الضيق والذي حصر نفسه فيه ، أو أن يتسع كثيراً في الوقت ذاته حول كل شيء . أما أفالاطون فإنه في الواقع الأمر قد قدم باسهاب وتفصيل كثيرين ما يذكره هذا الشعب حول الأساليب التي اتبعها ذلك الشخص الذي اخترع في اللغة ، ويلمس المرء من ذلك أن هذا الفن في مبدئه كان يرتبط بوسائل مصاورة وثيقة للغاية مع الموسيقى ، ومع ذلك فإننا نلمس هنا وجود فجوة واسعة بين المحاولات الأولية التي جازف فيها الإنسان بالمحاكاة وبين الزمن الذي تكونت للفن فيه قواعد هذه المحاكاة ، ذلك أن اللغة لم تكن هي الأخرى في منشئها إلا فنا من فنون التقليد^(٣) وهي لا تزال كذلك حتى اليوم في كثير من الحالات . وقد جاء على

حيث نظر في مؤلفه بأكمله إلى الإله توت أو تحوت Thoth باعتباره هرميس عند الأغريق ؛ وبكيفينا أن نعرف هنا أن هذه الأشياء قد اخترع في مصر وأنها قد وجدت هناك قبل أن تعرف في مكان آخر تبعاً لرأي يجتمع عليه كل المؤلفين القدماء . وهكذا ، فلتكن هذه الابتكارات ثمرة ابحاث رجل واحد في مدى حياته القصيرة ، أو لتكن ثمرة ملاحظات وتجارب عكف عليها عدد كبير من الأجيال خلال قرون عديدة ، أو حتى خلال ألف من السنين ، فإن المتفق عليه بشكل عام أنها قد تمت في مصر ، وليس لنا الحق في أن ننتهي رأياً مختلفاً .

خصوص اشتقاق هذا الاسم ، انظر حوارية أفالاطون : Cartylus وما سبق لنا أن قلناه في هذا الصدد .

(١) أفالاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثاني ؛ لوكريوس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٠٢٢ وما يليه .

(٢) بلوتارك : أحاديث المائدة ، الكتاب الأول ، السؤال الخامس أو القضية الخامسة . ص ٣٦٥ .

(٣) أفالاطون ، محاجة كراتيلوس أو الفهم الصحيح للسميات .

لسان سقراط في مؤلف افلاطون الذى عنوانه فيليب : « ان الصوت لا نهاية له ، ولكن هذا الاكتشاف قد جاء عن طريق إله أو على يد رجل مقدس كاميروى الناس فى مصر عن شخص يدعى تحوى ، كان هو أول من لاحظ فى هذه الالاتهاية الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) باعتبارها ليست نغمات واحدة ولكنها نغمات أو حركات متعددة ، ثم لاحظ وجود حروف أخرى لها بدورها نغمات محددة ، مع اختلاف طبيعتها عن طبيعة الحركات الصوتية ، وعرف ان هذه الحروف بالمثل عددا محددا ، وهو الذى ميز كذلك نوعا ثالثا من الحروف التى نطلق عليها اليوم اسم الحروف الصامتة أو الحرساء ، وبعد هذه الملاحظات قام بفصل الحروف الحرساء أو العارية من أي نغم حرفا حرفا ، وبعد ذلك صنع الشيء نفسه بخصوص الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) والحرف الوسيطة ثم بعد أن حصر عددها بهذه الطريقة اعطى لكل واحد منها جمیعا اسم عنصر، فوق ذلك ، فحين استبصر تحوى أن لا أحد منا سيكون بمقدوره ان يتعلم أي حرف من هذه الحروف على حدة دون أن يعرف الحروف جمیعا ، فقد تخيل الرابطة التى تربط بين هذه الحروف باعتبارها كلا واحدا ، وبعد أن تمثل ذلك كله باعتباره مجموعة وحدة واحدة ، فإنه أعطى لكل ما قام به اسم النحو أو الأجرمية معتبرا كل ذلك ، كذلك ، فنا واحدا ». ومع ذلك فإن على المرء أن يستشعر أن عملا على هذه الدرجة من التجريد ، وتخليا بمثل هذه الدقة والرهافة والصعوبة يفترض بالضرورة وجود ملاحظات كثيرة تمت من قبل ، وسلسلة طويلة ومتعاقبة من المحاولات وتجربة ضخمة تم اكتسابها من قبل ، وهذا ما لا يستطيع أن يتصوره إلا العقل وحده .

فإننا حاولنا إذن أن نلقي نظرة خاطفة على المحاولات الأولية التي قادت إلى الكشف الذي حققه تحوّق [أو هرميس] أو عطّارد عن المارموني أو التناعيم الصوتي وعن المخصوصية التعبيرية التي للأنعام ، ولسوف تجعلنا هذه النظرة الخاطفة نفهم بشكل أفضل تلك الدوافع التي كانت توجه المصريين عند تشكيل الفن الموسيقي ، وفي اختيار الوسائل . التي اتبعوها لاحتياطها ، وكذلك في الاستعمال الذي اختصبواها

4

^(١٠) تذكر الوايات المتواترة في مصر « ان الناس كانوا يحيون في البداية حياة

(١) ديردور ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٨ ، ص ٢٦ .

متوحشة ، وانهم كانوا يذهبون ، كل بمنفرد ، ليأكلوا دونها إعداد ، الفواكه والأعشاب التي كانت تنمو تلقائيا دون جهد من جانب البشر : وفي الوقت نفسه ، فلما كانت تهاجمهم الحيوانات المفترسة في غالبية الأحيان ، فإنهم سرعان ما استشعروا الحاجة للعون المتبادل ؛ وحين تجمعوا على هذا التحول ، بفعل الخوف فقد اعتادوا على بعضهم البعض في مدى قصير ؛ وقبل ذلك ، لم يكن هؤلاء سوى أصوات مختلطة غير واضحة التبرات والنغمات ، لكنهم بمجرد أن نظموا عدة نغمات متباينة أو واضحة ، قد تبدت لهم احتياجات مختلفة . حتى توصلوا في النهاية إلى أن يحددوا ، بهذه الطريقة ، كل شيء ؛ وحيث كان هؤلاء يصبحون وهم في شكل عصب صغيرة ، وحيث كانت كل واحدة من هذه العصب المائمة تلفظ الكلمات طبقا لما يطرأ على باهها [وتطلق من الأسماء على التحول الذي يخطر على عقلها] ، فقد باتت هذه العصب لا تتحدث لغة واحدة ومن هنا تعددت اللغات واللهجات » .

وليس هناك من يجادل في أن الملاحظات الأولى للإنسان [أي الأمور التي بدأت تسترعي انتباهه] ، كانت محكومة باحتياجاته ، وحيث أن العلاقات التي بدأت تربطه بأقرانه قد شكلت له بدورها حاجة لا يحيص عن إشباعها ، وهي حاجة في أن يظل على الدوام على صلة بهم وأن يفهمهم ويكون مفهوما لهم ، بافتراض أن هذا الإنسان (البدائي) - ومن المقبول أن نفترض ذلك - قد كان تام التكوين منذ نشأته ، ممتنا بكل الموهاب والكفاءات الطبيعية في أعضاء جسمه وفي ذكائه ، فقد كان على هذا الإنسان أن يفعل وعلى نحو أفضل بكثير ، هذا الذي ترى الناس يفعلونه كل يوم لأطفالهم ، قبل أن يكون هؤلاء قد أمكنهم بعد أن يميزوا الأشياء بوضوح وبأعضاء لا تزال غضة لم تضجع بعد ، وأحساس غير متمرة ، وذكاء لما ينزل بعد محدودا للغاية ، كان عليه أن يصوغ بانتباه لأولئك الذين كانوا يكلمونه في العادة أكثر من غيرهم بغية أن يفهم ما كانت تعنيه التغيرات المختلفة التي تعرى أصواتهم ، ثم ليلاحظ بعد ذلك الأثر الذي كانت تحدثه فيهم صيحتاته وما كانت تحدثه صيحتهم فيه ؛ وكان من الضروري أن تكون الخطوات الأولى في تقدمه سريعة ، إذا ما حكمنا على ذلك من واقع الخطوات التي يتقدم بها الأطفال ، فهوإ ، حتى من قبل أن يستطيعوا أن يلفظوا كلمة واحدة ، يتوصلون بشكل مباغت للغاية إلى تمييز أمهم أو مريتهم - عن طريق الصوت - من بين كل الأشخاص الآخرين المحيطين بهم ؛

وما دام هؤلاء الأطفال يتفهمون تعبيرات هذه أو تلك ، ويجعلون الغير يفهمونهم ، وما داموا كذلك يعبرون بشكل جيد عن احتياجاتهم وما داموا يتحكمون فيمن حولهم بفعل الصرخات التي يطلقونها على حسب إرادتهم بل في كثير من الأحيان وفق نزواتهم ، وما داموا في النهاية لا يلبثون أن يتسامروا بدرجة كافية مع هؤلاء الأشخاص ، وكم تستطيع العناية الإلهية العاقلة أن تقيم تواصلاً أو تنسقاً تراسلا حمما مخلصاً بين قلوبنا وخلجاناً مشاعرنا ، كي ترغمنا ، على نحو ما ، على اقتسام المسرات والآلام بعضنا مع بعضنا الآخر ، وأن تهيننا كي تتبادل العون فيما بيننا .

إذن فلقد كان على الناس كذلك من قبل أن يتوصلا إلى التعبير عن أفكارهم عن طريق الكلمات ، أن يشيراً دون لبس أو غموض إلى الأشياء بأسمائها ، وأن يحشدوا انتباهم للتمييز بين ما كان يعبر ، في صوت قوينهم ، عن الترحيب وما كان يعبر عن الموجدة ، بين ما كان يعلن عن بعض غضب وبين ما كان خاصاً بنبرات السرور والترحيب الخ الخ .. هكذا إذن نراهم قد درسوا ولابد الخاصية التعبيرية التي للأصوات والنغمات وأنهم جاهدوا لل الوقوف عليها كي لا يسيئوا فهمها ، وكى يستخدموها في الوقت المناسب ، وبشكل مفيد في العلاقات التي كانت بينهم ، وأخيراً لكي ينجحوا في نقل المشاعر التي يريدون أن يوحوا بها لأشخاصهم بطريقة حية .

من هذه الدراسة تكون في التعبير عن طريق الصوت ، أى في الغناء الذي يسبق ، ترتيباً على ذلك ، في القول ، ولذلك فإن الفن الأول ؛ بكل ما قد كان له من الكمال وما له من حقوق على الفن الثاني ؛ هو الذي قاد الخطوات الأولى للغة المنطقية حين تكون وصاحتها معه في خطوات تقدمه ، ثم ما لبث أن هجرها أو فارقها بمجرد أن كف الشعور عن أن يكون على وفاق مع الفكر ، وحالما أصبحت للعقل لغة تختلف عن لغة القلب والوجودان .

وإنه لشقاء كبير دون شك ، أن يمكن للمرأة هكذا أن ينسى استخدام أفضل الأشياء ! لكن هذا البلاء أمر لا ينفصل عن الطبيعة البشرية ، فها هو ذا الإنسان يستخدم ذكاءه لإتلاف كل شيء ولاسعة استخدام كل ما يدخل في نطاق استخداماته ، بنفس الطريقة التي سبق له بها أن استخدامه في البداية ، كي يصلح من كل الأمور ، وكى يطور كل شيء ؛ وهو في هذا المجال كذلك يشبه الطفل الذي

ينتهي به الأمر ، حين يخل من التسلل بألعابه ، بأن يلقى بها بعيدا عنه ، ويأن يركلها بقدمه ، وفي أن يحطّمها في أحيانا كثيرة .

وعلى هذا فإن الإنسان بحاجة لمن يقوده حتى في استخدامه لاكتشافاته هو ، بنفس القدر الذي يحتاج فيه لمن يقوده وهو يستخدم ملكاته الفيزيقية والعقلية^(١) . وهذا السبب فإن قدماء المصريين قد كرسوا ، بفعل قوانين خاصة^(٢) ، مبادئ فني الرقص والموسيقى ، بالعناية نفسها التي أولوها في إرساء مبادئ الحكم والدولة والمؤسسات باللغة الأهمية^(٣) ، وهذا ما يؤكدنا أن أفلاطون بطريقة باللغة الموضوعية ، فلقد كان هذا الفيلسوف طبقا لرواية ديدور الصقلي ، وكثيرون غيره^(٤) ، قد أقام لوقت طويل ، ولقدر كاف ، في مصر لكي يدرس بها الفلسفة والسياسة وكل العلوم المقدسة ، وقد تبحر في ذلك كله في مدرسة كهان هذه البلاد تحت إشراف أكثر أهل طبقة الكهنوتو شهرة في ذلك الوقت ، والذي كان يلقب ببني مفيس في عهد سشينوفيس^(٥) ، وعلى نحو ما فعل في شاغورث في عهد أونوفيس ، وأودوكس في عهد شوتوفيس ، وكان هذا الأخير رجلا مبجرا للغاية في معرفة الكتابات الهيروغليفية^(٦) ، وهذا السبب كان المصريون أنفسهم على يقين من أن أفلاطون قد نقل الكثير من مبادئهم وضمنها في مواضع عدة في قوانينه وجمهوريته^(٧) ، وهو الأمر الذي يعطي

(١) أفلاطون ، كراتيلوس أو الفهم الصحيح للسميات ، المؤلف نفسه ، بروتا جوراس ؛ المؤلف نفسه ، نباتيتوس ؛ المؤلف نفسه ، عن القوانين ، الكتاب الأول والثاني والسابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، خارمديس ؛ أرسطو ، الريتوريقا ؛ المؤلف نفسه ، فن الشعر ؛ لوكانوس ، التدرييات الريتوريقة ؛ لوكريتوس ، عن طبيعة الموجدات ، الكتاب الخامس ، أبيات ، ١٢٩ ، ١٣٠ ؛ أثينيتوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، ص ٦٣١ .

(٢) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتابان الثاني والسابع .

(٣) يرى علم الاشتقاد اللغوي بشهادة بعض القدماء دون شك أن الموسيقى لا تختلف في شيء عن الأسرار الدينية .

(٤) ديدور الصقلي ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٦ ؛ بلينيوس التاريخ الطبيعي ، الكتاب الخامس والعشرون ، فصل ١ : عن أصل قانون السحر ؛ لوكانوس ، المغرب الأهلية ، بيت ١٨١ وما يليه ؛ بروبرتيتوس ، الأليجيات ، الكتاب الثالث ، الأليجية ٢٠ ؛ كليمنس السكيندي ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٢٩ ؛ أثينياس جاري ، الفلسفة الأفلاطونيين المسيحيين ، ثيوفراستوس أو عن بعث النفوس الخالدة والأجساد ، محاورة مترجمة عن اليونانية إلى اللاتينية ، ف ٣٧٧ ، ٣٧٣ د ، مكتبة الآباء القدامى ، المجلد الثاني .

(٥) كليمنش السكيندي ، ستروماتا أو الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٣ .

(٦) Plutarque, de l'Esprit familier de Socrate.

(٧) ديدور الصقلي ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٨ .

لشهادته وزناً كبيراً فيما ينقله إلينا عن الموسيقى في مصر القديمة ، وهو كذلك الأمر الذي أوحى لنا بكثير من الثقة بـألا نخشى من أن ننقل عنه ، وألا تتردد من أن نستعير عن هذا الفيلسوف غالبية الأفكار التي نقوها حول هذا الفن .

وطبقاً لما يذكره أفلاطون^(١) فقد أحس المشرعون الأول لمصر بأن الأمر لم يكن يقتضي حتى يسعد البشر في مجتمعاتهم ، إلا ضبط مشاعر اللذة والألم عندهم ، أو كبح جماحها ، وقد أدرك هؤلاء المشرعون ألا شيء أكثر صلاحية في هذا الصدد من دخال الاعتدال والتنظيم على تعبيراتهم المختلفة سواء في الصوت أو في حركات الجسم في مناسبات المسرات والآلام ، وبالإضافة إلى ذلك فقد عرّفوا أن اللذة وثيقة الصلة بما يحدثه التناغم (الهارموني) والإيقاع من شعور ؟ وإذا كان هؤلاء على يقين بأن هذا الشعور كان واحدة من النعم التي أنعم بها أبو للون وربات الفنون للبشر^(٢) كطريقة سهلة وملائمة ومضمونة لتصويب ، أو توق السوءات التي ترتبط بشكل حميم بالانفعالات الجموج ، والضارة على الدوام بكل من التناغم الذي ينبغي أن يسود حياة الفرد والمجتمع ، ومن هنا تولد كل الشرور ؟ واذ كانوا على يقين ، بالإضافة لكل ما سبق ، من أنها حاجة لا عيص عنها للأطفال لأن يصبحوا وألا يكفوا عن الحركة ، ومن أن الرجل حين يحس بمحاسنات قوية أو حين يستثار استثناء عنيفة بفعل شهواته ، فإنه لا يستطيع احتواء الحركات التي تضطرم معها أحاسيسه ، والتي تتلف في غالبية الأحيان وجدانه إذ هي تضل عقله ، فقد ظلوا بالتالي مثابرين على اكتشاف الأغنيات التي من شأنها أن تبرز ، بدرجة تبلغ الكمال بقدر الامكان ، أجمل تعبيرات الصوت^(٣) والرقصات التي تحاكي أجمل حركات الجسم وأكثرها رشاقة .

(١) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثاني .

(٢) وهذا ما يفسر معنى الحكاية الرمزية التي يوردها ديودور الصقلي والتي سبق أن ذكرناها في البحث الثاني من هذا الكتاب .

(٣) كانت هذه المبادئ هي نفسها مبادئ الشعراء وال فلاسفة بالغى شهرة في العصور القديمة . انظر : هوميروس ، نشيد إلى أبوللو ، بيت ١٦٢ وما يليه ؛ أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثاني والثالث والرابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، كراتيلوس وثاتيتوس . استرایون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٥٣٢ ؛ كليمنس السكندري ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٥٩ ؛ أثينايوس ، مأدية الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، فصل ٧ ، ص ٦٣١ . وقد قدم فونوس ، الشاعر المصري =

ولقد وجب على الدوام أن تعبّر هذه الأغانيات والقصصات عن نفس الرجل العاقل ، القنوع ، الشجاع ، المعتدل وأن يتسع تأثيرها بفعل ما لها من سطوة لغرس في قلوب الأطفال^(١) مشاعر النظام والاعتدال والشجاعة وإبقاء ذلك حيًّا في قلوبهم ؛ وهذا فقد لفظ المصريون بصفة نهائية كثرة الآيقونات وتنوعها ، إذ لا يستطيع الإنسان في الواقع أن يصل إلى تطور حق أو نضج حق في الفنون ، وإلى هذا السمو الباخت على الجمال البسيط والجليل الذي صنع أمجاد الفنانين في العصور بالغة القدم ، يعكس الأساس والفشل اللذين يقايسى منهما فنانو اليوم ، إلا عن طريق اختيار عاقل بقدر ما هو متنور وعن طريق بساطة الوسائل المستخدمة وليس عن طريق تعقدتها . كان المصريون يريدون أن يكون التناغم والإيقاع على الدوام تابعين للكلمات ، لأن تكون الكلمات هي التي تتبعهما^(٢) ، ولم يكونوا أقل من ذلك تدقيقاً عند اختيار الكلمات نفسها ، فلقد كان محظياً - تحت وطأة عقوبات بالغة

= من القرن الخامس ، أفكار المؤلفين السابقين في هذه الآيات :

« فالموسيات التسع كن يحرّك الأنسنة التي تتحمّل الحياة ،
وكان توليمينا راعية الرقص الكورالى تتنى بديها معاً
وكان تين بناءً أنها تحاكي الصوت الصامت ،
وكأنها تعيد بديها الشكل العقري للصوت الحكيم »

ديونيسيوس ، الكتاب الخامس ، بيت ١٠٣ وما يليه .

ويخبرنا كاسيدوروس أيضاً في معرض حديثه عن الموسيقى بالتالي :

« ذلك أن ما يوجد في آية مجموعة من النغم لا يعود إلى اعتدال النغم (الاهارمونية) ، فنحن نفكّر بقدر كافٍ ، ونتحدث بطلارة ، ونتحرّك بصورة مناسبة ، عن طريق هذا (الصوت) الذي يصل مراراً إلى آذاننا ، وفقاً لقانون من نظامه هو ، فهو يفرض لغته ، وينحرّك المشاعر : سمع مرهف ومتّعة ممزوجة بالجد » .

فأرزو ، الرسائل ، الكتاب الثاني ، ف ٦٠ ب ، باريس ، ١٦٠٠

ويقول أثينايوس (Dipn. lib. XIV) إن تماثيل القدماء هي مخلفات الرقص القديم ، فلقد لوحظت الحركات وحددت من قبل إذ كان هناك سعي دائم لاكساب التماثيل أو لإعطائهما حركات جميلة ونبيلة ، كان الغرض منها أن ينتفع عنها تأثير نافع . وبعد ذلك تخلّت الجمادات هذه الحركات الحية وحراكتها ؛ ومن الجمادات انتقلت إلى الميدانين الرياضية التي ساهمت ، حين ألحقت الموسيقى بالتدريب الجسدي المستمر ، في جعل المترددين فيها على أكبر درجة من قوة الروح . » .

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٢) أفلاطون ، المراجع السابق .

الصرامة - على أى شاعر أن يتعد عن كل ما أقرته الشرائع كأمر مشروع وجميل وعادل وشريف ولم يكن التعليم شيئا آخر^(١) غير فن جذب وتوجيه الأطفال ، نحو كل ما أقره القانون باعتباره مطابقا لما تعلمه العقلية المستقيمة ، ونحو ما اعتبره المسنون ، بالغو الحكمة والتجربة ، كذلك . اذن فقصد ألا تختلف روح الأطفال قط على مشاعر لذة أو ألم لم ينظر إليها القانون على أنها كذلك ، أو لم ينظر إليها على أنها كذلك بالمثل أولئك الذين تشربوا القوانين واقتنعوا بها ، أو بالأحرى فقصد ألا تقبل روح هؤلاء الأطفال على أمور أو ألا تنفر من أمور إلا تلك التي أقبل عليها أو عاقها الشیوخ ، فإنهم قد ابتكروا أغاني كانت فتنة للنفوس وسحرا^(٢) ، ألفت لهم الناس کي يتکيفوا مع القوانین^(٣) في أفرادهم وأتراحهم على حد سواء [أى يملون لما يجعله القوانین مؤلا ، ويفرحو لما يجعله القانون مبهجا] ؛ ويعنى آخر فحيث لا يستطيع الأطفال أن يتحملوا صراحة الأمر الجادة ، فقد شاء المصريون ألا تقدم لأطفالهم هذه المبادىء إلا في شكل أغانيات^(٤) ، فصنعوا أغاني لكل عيد^(٥) ، ولكل إله ، ولكل شهر ، ولكل سن ، ولكل جنس ، ولكل حالة ، ولكل وضع من أوضاع الحياة^(٦) ،

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني .

(٢) توجد في اليونانية كلمة إبيودة *épodhé* أو بالفرنسية *épodes* ، ولعلها كانت أغانيات من ذلك النوع الذي يستخدم غوذاجا يحتذى في الأغاني الأخرى ، وقد حرص عليها المصريون واستقبوها كأمر ثمين للغاية ، كما سترى بعد ذلك .

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني .

وقد كان الأمر يتم على هذا النحو في كريت ولا يكيدونيا طبقا للاحظات كلبياس في هذا الحوار ، وعلى هذا فقد كانت قوانين الدولتين ، وبصفة خاصة تلك القوانين التي وضعها ليكورخ في لا يكيدونيا قد استندت اغراضها في مصر باعتراف المصريين أنفسهم طبقا لرواية ديدور الصقل في تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ؛

الفصل ٩٨

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٥) لم نصلنا أسماء هذه الأنواع المختلفة من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدي في مصر ، ولكن نقدم فكرة عنها فسنحيل إلى أغانيات مشابهة أداها الأغريق بمحاكاة لأغاني المصريين ، ويرجح أن عددا كبيرا منها ذو أصل مصرى . لقد كانت لدى الأغريق كذلك رقصات وأغانيات خاصة بكل عيد ، ولكل حالة ولكل جنس .. الخ ، وكانت لديهم أغانيات يتم أداؤها عن طريق الصوت وحده ، كما كانت لديهم أغانيات أخرى يتم أداؤها معاصرة الناي . يقول أثينائيوس (*Athénée, lib.XIV cap.*) : في القرون الأولى لم تكن الموسيقى تستخدم إلا في أداء كل ما هو جميل وشريف ، ولم تكن تعطى لكل أغنية إلا المواعظ التي تتناسبها ، كما كان لكل واحدة منها كل دلائل عازفها الخاص - المزامير الخاصة بها ؛ ونفس الشيء فيما يحصل بالألعاب الرياضية ، فكان لكل واحدة منها كذلك عازفها الخاص -

وأقرروا هذه الأغانيات كما لو كانت قوانين يؤدي أقل خرق لها إلى عقوبة مبرحة لمن

= كما كانت لها أغانيات تتناسبها . وينبئنا يوانيس ملالا Jean Malala بالشىء نفسه (التاريخ ، الكتاب الثاني عشر ، عن عصر الإمبراطور كومودوس والألعاب الأولمبية المقامة في أنطاكية العظمى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين) ونجد بالفعل ملاحظات مشابهة عند أفلاطون ، القوانين ، الكتابين السابع والثامن .

أما الأغانيات التي كانت تؤدي بواسطة الصوت وحده فكانت البيان Péans أي أناشيد الحرب والنصر وكانت تؤدي على شرف أبو للون والديتيرامب Dithyrambes أي تصايد المدح وتؤدي هذه على شرف باخوس ديتيرامب وأغانيات الفيليليوس Philelios وهي كلمة تكون من كلمتين يونانيتين filin و ilios وتعنى الأول الفعل يحب ، وتعنى الثانية الشمس أو الضياء وكانت هذه مخصصة لآلهة التور أو الشمس باسم أبوبلون (انظر أثينابوس زغب ، والأغنية أو الشيد يولوس Deipn lib XIV cap 3) ، والأغنية أو الشيد يولوس Ioulos وهي كلمة تعنى اللحمة التي نبتت حديثا من بروزريين Cérès . Proserpine

وطبقا لما يقوله فوتويوس (Bibl. p. 983) فقد كانت هناك أغانيات توجه خصيصا للآلهة وأخرى كانت تخصس للبشر ، وهناك أغانيات تؤدي لها معا . أما الأغانيات الموجهة إلى الآلهة بصفة خاصة فهى الأناثيد أو التراتيل (هنيس) ، والعروضيات (بروزوديا) ، وأناشيد الحرب والنصر (البيان) ، ثم التوموس (والجمع نوموى) وهى أغاني آلهة المقاطعات الحلين ، والأدونيون (والجمع أدوناى) أي أناشيد أدونيس [وهى نوع من الأغانيات البيزنطية تكون من دكتيلة أو تفعيلة وتتألف هذه من مقطع طويل ، ومقطعين قصبيين ، ثم من سينوندية ، وهى تفعيلة ذات مقطعين طوليين [والأدوباكيون (والجمع أبو باكايا) أي أناشيد عابدات باخوس) ، والميرخيمى [أي الترجم أو اللعب الذى يقوم به اثنان من المغنيين ، أحدهما يغنى ثم يرقص ، وثانيهما يرقص ثم يغنى ، ثم يتناوب الاثنان بعدهما الرقص والغناء] .

أما الأغانيات التي كانت توجه خصيصا إلى البشر ، فكانت :

الانكوميون (والجمع انكموميا) ، أي أناشيد المدح ، والايسيكيون (والجمع ايسيكينيا أي الأغاني الجماعية) والسكولويون (والجمع سكوليا) أي أغاني المائدة ؛ والإيروفيكون (والجمع إيروفيكا) وهى أغانيات غزل ؛ والإيليثاميون (والجمع إيليثاميا) وهى أناشيد الزفاف ، والهيمينيون (والجمع هيمينيا) أي أغانيات الزواج ، والسيلوس (والجمع سلوى) وهذه هجائيات ؛ ثم الثينوس (والجمع ثينوسي) وهى بكتائيات ؛ والإيسكيديون (والجمع إيسكيديا) وهى أناشيد الجنائز .

أما الأغاني التي توجه لكل من الآلهة والبشر فهى :

أغاني البارثينيون (والجمع بارثينا) أي العذريات ؛ ثم الدافينيوريون (والجمع دافينيوريا) ، أي أغاني الآله دافنيس إله الرعاه [أو لعلها أغاني حملة أكاليل الفار] ؛ ثم أغانيات الأوسخوفوريون (والجمع أوسخوفوريا) وهى أناشيد حملة عناقيد العنبر ؛ وأغانيات اليوكيكون (والجمع يوكيكا) وهى بثابة دعوات أو ابتهالات .

ويشير كذلك إلى تريل يسمى كستون أي الحزام أو النطاق أو كيس النقد الذى يلف حول الوسط ، وقد ألهه باريس على شرف أفروديت (فينيوس) التي كان يقدسها باعتبارها أولى الربات (يوانيس ملالا ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٢٨) .

وفوق ذلك كانت هناك الأغنية Oupingi وكانت تغنى للاء يلدن لأول مرة ، وكانت هذه الأغنية مخصصة =

يتجاسر على ارتكابها ؛ ثم ابتكروا نوعا من التثليل الصامت ، يتوافق مع هذه الأغاني

= لدينا ، وكذلك الغناء أو البكائية المسماء أولوفيموس *Olophyrmos* وهي كلمة تعنى العويل أو الأنين ، وكانت تدخل هذه الأغاني أيام المأسى والحزن ، أما الأغنية المسماء *Ialmos* يالموس أي الغناء الفاتر الواهن والحزين فكانت تؤدي أثناء الجنائزات . وقد أطلق بوربيديس في تراجيديته المسمة الفينقيات على صيحات الحزن التي كانت تطلقها الأمهات وبناتها عند موت إيتوكيل وبولينيكا ، اللذين قتلا هما في معركة عجيبة *Ialemi ke* *materos, Ialemi ke parthenos* « بالخداد الأمهات والخداد الفتيات » . ويضيف بأن صدى هذه الصرخات كان يرن في البيوت ، ونحن هنا أمام تمثال شديد بين هذا العويل وبين تلك الصرخات التي لا تزال المسرحيات يطلقها إلى اليوم من شرفات منازلهم أولًا ثم في داخل المساكن بعد ذلك ، في كل مرة يموت فيها أحد أقاربهن أو أي شخص آخر عزيز عليهم ؛ وهن يكرن هذه الصرخات بشكل اعتيادي طيلة اليوم ، ويرافقنها في بعض الأحيان لعدة أيام ، مبديات لوعتهن عن طريق عويل شبيه بذلك الذي انتهينا من ذكره في تراجيديا بوربيديس .

وكان هناك كذلك نوع الغناء المسمى *أليوس* أو *ليوس* ويؤدي في حالي الحزن والفرح ، لأنه كان ينحف دون جدال من غلواء هذه الحالة وتلوك بجلبه المدوى إلى النفوس . ويؤكد هيرودوت أن هذه الأغنية من أصل مصرى ، وأنها هي نفسها الأغنية المصرية التي كانت تعرف باسم *مانيروس* ؛ وقد كانت هذه الأغنية في الواقع الميرة أو الحاصية التي يتحرى المصريون بإعطاءها لغاثتهم . أما بوزانياس *Pausanias* فكان يظن ، على العكس من ذلك ، أن هذه الأغنية إغريقية الأصل وأن الأغريق قد خصصوها للغناء على وفاة *لينوس Linus* أحد مبتكرى الموسيقى في اليونان ؛ كذلك تذكر الأغنية شارونداس *Charondas* التي كانت تعنى في الواقع ، والأغنية التي يتسىء *Alétes* التي كان يغනيها المشردون والشحاذون كما تدل على ذلك الكلمة ، والأغنية *كتابو كالبيزis* *Katabaucalesés* وهي خاصة بالمرضى ، ومن خاصيتها أنها تجلب اليوم المذيد إلى عين الأطفال ، والأغنية *إبيميلىوس Epimylios* أو أغنية الطحانين أو أولئك الذين يدبرون الطاحونة أو الرحي ، كما كان يؤديها كذلك أولئك الذين يغزرون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس لأن أداء وحركة هؤلاء جميعاً متشابهة فيما بينهم ، ومع ذلك فقد كانت هناك أغنية خاصة بناحرى المياه هي تلك التي كانوا يسمونها *هيميوس Hymaeos* ، وهي بدون جدال الأغنية التي كان أويستوفان يسمى *Imonostrofore (Ram. act V sect 2V41)* أي أغنية مترافق المياه . وقد احتفظ هؤلاء الذين يغزرون المياه في مصر حتى يومنا هذا بهذه العادة بل إنهم ينظمون حركاتهم على إيقاع أنقام بعض الأغاني الخاصة بهم ، ويمكن الرجوع إلى بعض هذه الأغانيات في دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول . وكانت هناك أغنية أخرى هي *يولوس Ioulos* هي تلك التي يتغنى بها نادفو أو حللاجو الصنوف ، وقد سبق أن ذكرنا نشيداً أو ترثيلاً بهذا الاسم توجه إلى خوبس وبروززين . وكان يشار باسم *إليوس Elinos* إلى أغنية تخص الساجين ، وكانت هناك أغنية أخرى باسم *Lityersés* ليتيرسيس وتنتسب إلى شخص يحمل نفس الاسم ، وهو ابن ميداس ؛ ومع ذلك فحين يقال انه كان يقطن كيلينيس *Celénes* فإنه كان يحبذ المارة إلى هناك ، ويدفعهم إلى القيام بعملية الحصاد ، ثم يقطع بعد ذلك روسهم ويستيقن أجسادهم بين حزم القمح ، فإنه يخلي إلينا أن الأمر هنا يحمل طابع الأساطير القديمة التي تقدم ، في شكل مربع وخارج عن المألوف والمعقول ، رمزاً فلسفياً عميقاً ، وإن كان المعنى الظاهري له لم يصطنع إلا من أجل العامة الذين يحبون كل ما هو عجيب ولا يحترمون إلا ما يبعث على دهشتهم ؛ أما المعنى الخفي والعميق فكان وفقاً على المتفقين . أما أغنية الذين يحولون الحصول بعد حصاده إلى حزم فكانت تحمل كذلك اسم *يولوس Ioulos* ، وهي كما نرى الأغنية =

والقصبات ، كانوا يقومون به في داخل المعابد وخارجها في أيام الأعياد وأيام الراحة ؟

الثالثة ، أو النوع الثالث من أنواع الغناء ، الذى يحمل هذا الاسم . وكانت هذه مخصصة دون جداول لخيros فى حين كانت الأولى توجه بصفة أكثر خصوصية إلى بوزرلين ، فمن المعروف أن خيros كانت ترأس عمليات الحصاد وأنه كان يوجه الشكر والحمد إلى بوزرلين حين تبنت بدلات خضرة الربيع ، وعند ظهور بواكير الورود والثمار ؛ فضلاً عن ذلك فعل الماخصدين توجهوا تلوك الأغنية إلى هذه الربة أحياناً وأحياناً أخرى لاستجداء معونتها ولتقدير الشكر العميق لها على هذا العمل . أما الأغنية التى كان يغنىها رعاة الأغنام ورعاة البقر فكانت باسم بوكوليسموس Boucolismos ، كما كانت أغنية الذين يمحضون اللبن أو صنع الزبدة تسمى تروكوبوكوس Krouosityros أو كرووزيتيروس Tyroscopicos . ونحن نعلم أن قد كانت هناك كذلك أغنية خاصة بالنسوة اللاتى كن يدققن أو يسجقن الثمار وأن كننا نجهل اسمها . وقد كانت هناك بلا ريب أغنيات أخرى كثيرة من هذا النوع لكنها لم تصل إلينا فقط ، كما لابد أن كانت هناك بالمثل أغنيات خاصة بكل حرف أو مهنة ولابد أن هذه الأغاني كانت كبيرة العدد ذكرت من بينها أغنية خاصة بالحمامين دون أن يشار إليها بالاسم كالم [المؤرخون] الصمت بخصوص الأخريات .

أما عن ضروب الغناء أو الأغانيات التي كانت تؤدي بصاحبة الناي فقد كانت تأقى في مناسبات الأفراح أو الأحزان العامة وكذلك عند كل ضرب من ضروب التسلية والتدريب والعمل ؛ وعلى هذا النحو كانت أغنية كوموس Komos التي كانت تصاحب الرقصات المرحة والولام والأغنية هيلوكوموس Helykemos التي كانت تؤدي بنفس غرض الأغنية الأول على وجه التحديد ، والأغنية إيفالوس Epiphalus ومعناها الأغنية التي تؤدي على شرف فالوس Phallus والأغنية كوريوس Choreos أو أغنية المخواطات وتؤدي في الحفلات العامة أو الرقصات الجماعية والأغنية بوليميكوس Polemicos لل المعارك ، والأغنية جنجراس gingras للعزف والبكاء . وهناك أغانيات تصاحب الرقصات الخالية أو الشهوانية مثل ذلك تلك الأغنية التي أطلق عليها اسم ماثون Mathon ، وهذه الرقصات التي كانت تبغي الإيماء بالجنون وإثارة الغرائز تعود إلى زمن بالغ القدم ، وإن لم تكن في منشئها فما يرجح ترتبط بمنشئ الفسق هذه ، إذ لم تكن الالية ولا النظام الجيد ولا القوانين لتبسيع ، عند شعب متحضر ومنظم ، وأن تقبل الأمر من هذه الزاوية ، ومحن على يقين من أنها ، شأنها شأن كل الرقصات الدينية القديمة ، كانت تبغي في البداية أن تقوم أو تمثل عن طريق أداء صامت المشاعر والأحساس والأوضاع التي كانت توحى بها ، أو يمكن أن تنسابها ، إلى الريه التي كانت مخصوصة لها ، مع كل الالتزام الداعي للاحترام دون جدال بأن لا تتعبر إلى أداء دنس أو سوق . ومن المرجح أن هذه الرقصات الشهوانية كانت تؤدي على شرف باليوس Bacchus وبصفة خاصة في الأعياد التي تسمى أعياد باليوس Bacchanales ، ومن المرجح كذلك أنها بعد أن كانت في منشئها تدعوا للاحترام ، لم تعد مع مرور الزمن توحى بالقداسة وأصبحت فرصة للتجور والدعارة ، فانتقلت من المعابد ، حيث لم يعد يسمح بأدائها هناك إلى العامة ، وهذا في رأينا ، هو أصل رقصات الجاتيادانس gatidanse والتي حفظتها الشعرا اللاتين أوصافها الداعرة للغاية . مثال ذلك تلك الرقصات التي ما زالت تنشرها حتى اليوم الرقصات المحرفات في مصر (العوام) – انظر دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر ، الفصل الثاني ، المبحث الخامس ، عن العوام والغواصي أو الرقصات العموميات .. الدولة الجبيحة ، المجلد الأول (المجلد الثامن من الترجمة العربية) . وعلى هذا فإن كل ضروب الغناء وكذلك الرقصات التي ترتبط بها ، كانت قد نقلت ، أو على الأقل قد نقلت محكماً بها ، عن الأغانيات والرقصات التي كان المصم يون القدماء قد ابتكروها وخصصوها لكل إله من آله من المheim ، =

وقد أطلق أفالاطون على هذا النوع من التمثيل اسم *Choréé* أى الرقص^(١) (بفتحة مشددة على الراء تلها فتحة على القاف) وهي مشتقة من الكلمة اليونانية *Kharà* وتعنى الفرح أو البهجة .

كانت هذه التدريبات مفيدة فيما يتصل بالأخلاق التي كانت هذه التدريبات تقدم عنها أكثر الصور جمالا ، وفيما يتصل بالموسيقى بفعل اللحن الرائع للأغاني التي كانت تصاحب هذه التدريبات ، والتي كانت عباراتها تختار على الدوام بروية وفطنة ثم تعد بشكل طيب ، وفيما يتصل بالرقص بفعل رشاقة الحركات وتوقيعها ، وفي النهاية بفعل التناغم الكامل واللباقة والجمال في كل من تأليف وخارج الأغانيات والرقصات . وكانت هذه التدريبات تندمج أو تصاحب كل مراحل التعليم^(٢) فعندما لا يعرف أمرؤ ما قط أن يغنى ، وحين لا يعرف فقط أن يرقص فمعنى ذلك أنه لم يتلق تعليما قط^(٣) ويعنى ذلك – كذلك – أن هذا الشخص لا يعرف كيف

= ولكل عيد ، ولكل فصل ، ولكل مناسبة ، ولكل حالة ، ولكل عمر ، ولكل جنس ، فهنا نلمس العناصر المكونة للفن الجماعي أو فن الجماعة والذى كان عندهم هو الغرض الرئيسي من الدرس والتعليم . ويدو أن سوقوكليسن (أوديب في كولونا ، البيت ١٢١٨) أراد أن يشير إلى هذا النوع من التعليم حين أعطى لربة الموت^(٤) التي تقطع خطيب أيامنا الصفتين *akhros*, *alyros* وتعينان المحرومة من الرقص والمحرومة من الغاء .

(**). تذكر أساطير اليونان أن هناك ثلاثة ربات للحياة الآخرة يتحكمون في حياة الإنسان وطول عمره فالربة كلورا التي تعهدت باليلاد وتقى بالغزل والربة لاخيسيس تلف المغلز أما الربة انريوس تقوم بقطع الحيط ابتدانا بانتهاء حياة الفرد [الترجم]

(*) ومن هذه الكلمة جاءت الاشتقات : كورال *Choral* : وهي جماعة صوتية ؛ وكوريدرام *Chorédrام* : أى المأساة المغناة .. الخ . أما الكلمة العربية التي تقابلاها ، وهي الرقص فتدل على مرض عصبي يتميز باختلالات تشنجية . [الترجم]

(١) كان الأغريق كذلك يظنون الشيء نفسه في العصر الذي عاش فيه تيميستوكل *Thémistocle* إذ نظروا إليه باعتباره قد عد جاهلا لم يبل أى قسط من التعليم ولحقه بذلك كل صنوف الخزي والعار على الدوام ، حين اعترف بأنه لا يعرف كيف يغنى ولا كيف يرقص على القيثار .

(٢) أفالاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

وألفتنا بهذه الأذكار قليلا للغاية وتعارض مع الرأى الذى توحى لنا به موسيقانا ورقصاتنا الحالية ؛ وألستا نزيد أن نكرر القول كثيرا بأن الأمر هنا لا يتعلق بفنون تشابه التي تطلق عليها هذه الأسماء نفسها ، وإن هذه الفنون [فنوننا] ليست على أحسن تقدير سوى امتدادات أو إشارات أو بالأحرى سواعات نجحت عن تفسح الفنون الأولى وتحلتها ، والتي كانت إحداها ، الرقصات ، تشمل التعبير برشاقة واحشام ولباقة وحيوية أما الأخرى ، الموسيقى ، فكانت تلتحق بالخطابة الممتعة والشكل والحركة المماثلة للمشاعر التي يتم التعبير عنها بالكلمات (أفالاطون ، القوانين ، الكتاب السابع) .

لقد كانت الموسيقى والغناء ، طبقا لرأى أفالاطون ، محاكاة للتقاليد والممارسات وصورة لها ، لذلك كانت تغرس وترسخ وتعلم بقدر كبير من العناية يماثل القدر من العناية التي تدرس بها قواعد اللغة اليوم . كذلك فإن =

يتمالك نفسه ولا كيف يعتدل لا في أقواله ، ولا في تعبيرات صوته ، ولا في حركاته ولا في أفعاله^(١) ، فالناس عندئذ لم يكونوا يفصلون قط الحشمة عن الرشاقة ، ولا النفع عن الصواب ولا الجمال عن الخير ، إذ لم يكن ينظر لأية واحدة من هذه المزايا على اعتبار أنها متحققة ومكتملة ، إلا بقدر ما تضم إليها المزايا الأخرى جميعاً في الوقت ذاته .

وحتى يستطيع كل امرئ أن يكب على هذه التدريبات ، وأن يظل على الدوام يحتفظ بمبادئ التعليم السليم التي كان قد تلقاها ، ودون أن يضطر من أجل ذلك أن يهجر ما تتطلبه منه حياته العامة أو الخاصة من مشاغل معتادة ، فقد تخصص لهذا الغرض ، الوقت الذي كان يتبقى من أيام العيد بعد الانتهاء من أداء الواجبات الدينية ؛ وكانت تبذل العناية الفائقة حتى لا يؤدي في تلك الأيام سوى الرقصات والأغانيات التي تمثل طابع العيد ومناسبته أو الغرض منه ، والتي تتوافق كذلك مع طبيعة وسن و الجنس وحالة الراقصين ، فكل ما قد كان للموسيقى من سمو ، وكل ما كان من شأنه فيها أن يؤجج الحماسة والشجاعة كان يختص للرجال ، فت حين كانت النساء يختصن بكل ما يدعو إلى التواضع والاعتدال^(٢) .

وكان كل الحفلات الدينية أو العامة ، وكل الواجبات المدنية التي كانت تستهدف النظام الاجتماعي المتصل بظواهر الطبيعة ، تتشكل نوعاً من الدراما المتبوعة^(٣) حيث كان عبقرية النظام والتناغم حورس يقوم بالذود عن عبقرية (أو جن) الخير أوزيروس ، الذي كان يهاجم وهرم دوغا انقطاع من جن أو عبقرية

= ما كان يراه أفلاطون في هذا الشخص يطابق آراء وأفاسيس كل فلاسفة عصره ، بل كذلك آراء وأفاسيس العلماء المتميزين الذين جاعوا بعده بوقت طويل . وقد رأى كليمونس السكدرى إذ يقول (Storm, VI p. 659) :

« وعلى ذلك فإن الموسيقى ينبغي لها أن تهدف إلى التحلل بالأخلاق ونبذها » .

« أما الموسيقى الرائدة عن الخد فينبغي نبذها ، إذ أنها ترقى الاحساس ، وتوتّر على المشاعر بدرجات متقدمة ، لدرجة أنها أحياناً ما تكون بحق عزفه ، وأحياناً بلا حياء ، ثثير الغائز ، وأحياناً صاحبة ، تدفع للجنون » .

(١) كل ما تقوله هنا ، وكذلك كل ما سبق أن قلناه في أماكن سابقة [بهذا الشخص] قد أخذناه عن أفلاطون أو عن مؤلفين آخرين من هؤلاء الذين عرّفوا مصر القديمة أفضل من غيرهم والذين كانوا هم أنفسهم شهوداً على كل ما تقوله إلينا من هناك .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٣) شرحه .

الشر طيفون (أو توفون) ؛ وهذا السبب فإن المصريين قد ألموا أنفسهم بواجب ديني ، هو أن يسهموا عن طريق عملهم وفضائلهم للبقاء على السعادة الاجتماعية والازدهار العام ، مقتنيين بأنهم ، بهذه الوسيلة ، يصارعون من جانبهم ويدفعون عقريه الشر ويصدونها ، ويجعلون الجهد الذى تبذله لاحق الأذى جهودا لا فاعلية لها ، وهنا تكمن الغاية التى كانوا يستمدون من بعضهم البعض الشجاعة المتبادلة كى يبلغوها .

لم يكن يعترف — في مصر القديمة — بأغنيات جميلة ، إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة ، أما الأغنيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحي وكان مؤلفوها^(١) ينالون العقوبة التي يستحقونها ؛ وهذا ما أراد أفلاطون كذلك أن يتبته في قوانينه ، محاكاة للمصريين الذين كان يتبني دون قيد أو شرط كل مبادئهم ؛ إذ يأتي على لسان واحد من الأثينيين في الكتاب الثاني من القوانين ، وكان المتحدث يتوجه بمحديه إلى

كلونياس ومجيل ، وأولئما من كرمت أمما الثاني فمن لا يكيد مونيا :

« هل يمكن الظن أن يترك ، في دولة ما ، أية دولة ، تحكمها أو ستحكمها القوانين ، تحت رحمة الشعراء^(٢) ما يخص أمور التعليم والتسلية والمرح التي تعم علينا بها ربات الفنون ؛ وهل ندع لهم حق اختيار ما يروق لهم فيما يتصل بالإيقاع واللحن والكلمات المغناة . كى يلقنوه بعد ذلك ، في الجوقات^(٣) ، إلى شبان ولدوا لمواطين صالحين ، دون أن يعابوا ما إن كانوا بذلك ينشئونهم على الفضيلة أو على الرذيلة ؟

(١) بلوتارخوس (بلوتارك) أيزيس وأوريس . « النص الفرنسي »

(٢) يقصد أفلاطون عادة بكلمة شاعر : الشخص الذى يصنع والذى يؤلف عملا أدبيا أو موسيقيا أو هو بالأحرى الشاعر - الموسيقى ، وهو يعطي هذه الكلمة معنى أو مفهوما شبيها بذلك الذى أعطيناها لكلمة شعر قبل ذلك ؛ ويطلق اليونان المحدثون في مؤلفاتهم الموسيقية اسم الشاعر على مؤلفى وناظمى أغانيتهم . انظر دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ص ٨١٣ [من الأصل الفرنسي] الخامس رقم ٦ ، وص ٨١٦ الخامس رقم ٧ . [المجلد الثامن من الترجمة العربية]

(٣) نستطيع ملاحظة أن أفلاطون كان ينظر إلى الجوقات أى إلى تجمع مختلف الفرق الجماعية باعتبارها نوعا من التعليم العام ، محتذيا في ذلك حذو المصريين .

كلينياس : كلا ، بالطبع .
 الأثيني : ومع ذلك فهذا الأمر متترك بالفعل تحت رحمة في كل بلدان العالم فيما عدا مصر .

كلينياس : إذن فكيف تسير الأمور في مصر في هذا المجال ؟
 الأثيني : بطريقة ستكون مداعاة لدهشتكم . فالناس هناك قد عرفوا منذ وقت طويل ، فيما يبدو ، حقيقة ما أقوله لكم هنا ، حقيقة أن من الواجب أن ينشئوا الشباب منذ وقت مبكر على أكثر الأمور اكتهالا في مجال الشكل^(١) واللحن . وهذا السبب ، فإنهم بعد أن يختاروا ويحددوا نماذجهم فإنهم يقومون بعرضها على مشهد وسمع من الجمهر في المعابد ، ولم يسمح الناس في مصر^(٢) فقط ، ولا يزال لا يسمح فيها حتى اليوم ، لا للرسامين ولا لغيرهم من الفنانين الذين يصوغون أشكالا أو أعمالا مشابهة ، أن يتذمروا شيئا أو أن يتزحزحوا قيد أملة عن شيء كانت قوانين البلاد قد نظمته^(٣) . ولقد حدث هناك الشيء

(١) أي حركات وهيئة الجسم .

(٢) من المفيد أن نلاحظ أن الحكومة المصرية القديمة في ذلك الوقت ، كانت قد توقفت ، لمدة تزيد عن قرن من الزمان ، وأن ثلاثة من ملوك الفرس قد شغلوا عرش مصر ، وأن المصريين بعد طرد هم هؤلاء قد استعادوا العرش من جديد ، وأنهم لم يخففوا به إلا لمدة سنتين عاما وبضعة أعوام ، وأن أفلاطون خلال هذا الوقت ، وعلى وجه الدقة ، قد سافر إلى مصر وألف كتابه *قوانين* .

(٣) لابد للقارئين في هذا الصدد أن تكون ايجابية للنهاية وبالغة التحديد ؛ فطبقا لما يقله إلينا ديدور الصقللي في مكتبه التاريخية الكتاب الأول ، الفصل ٩٨ فقد كان « تيليكليس Théodorus Téleclès » ، ابن روكوس Roecus ، اللذان صنعا تمثالاً أبوللون يبيتان من ساموس ، واللذان درسا فنهما في مدرسة المثالين المصريين ، قد توصلوا إلى تفاصيل هذا التمثال على هذا النحو ، مع أن تيليكليس قد صنع نصف التمثال في ساموس في حين أن أخيه قد صنع النصف الآخر في إيفيرا Ephèse ومع ذلك فقد تطابق النصفان على نحو بالغ الدقة ، حتى أنه في شكله الكلى كان يبدو وكأنه من صنع يد واحدة ، وبضيف ديدور الصقللي إلى ذلك : « إن هذا الفن ، الذي كان قليلاً الانشار عند الأغريق كان يمارس بأكبر قدر من النجاح على يد المثالين المصريين » (ولهذا يبغى الاستنتاج تبعاً لذلك أن كل الأعمال الرائعة من هذا النوع والتي أقيمت في عصر سابق على ديدور هي ، طبقاً لظنون هذا المؤلف ، من عمل المثالين المصريين ، أو على الأقل من عمل إغريق تكونوا في مدرسة المثالين المصريين .) « وان هؤلاء لم يكونوا يحكمون على الشكل من مجرد لحة عين خاطفة ، شأن الأغريق ، وأنهم كانوا يقطعون بشكل منفصل وبأكبر قدر من الانضباط كل الأحجار التي يبغى لها أن تشكل التمثال ؛ وأنهم قد قسموا الجسم البشري إلى واحد وعشرين جزءاً وربع الجزء . وأنه ، عندما كان العمال يتفقون فيما بينهم على الارتفاع المطلوب فإنهم يذهبون ليصنع كل منهم في منزله الجزء الذي أُسند إليه تشكيله . وأن هذه الأجزاء كانت =

نفسه فيما يتصل بالموسيقى ، فإذا ما شئنا أن نسوق أمثلة على ذلك ، فيكفي أن نقول بأن لديهم أعمال رسم ونحت^(١) ، صنعت منذ عشرة آلاف عام (وحين أقول عشرة آلاف عام فلست هنا أطلق القول على عواهنه ، وإنما أقصده بمعناه الحرفي) لا هي أكثر جمالا ولا هي أقل جمالا عن أعمالهم الفنية التي يصنونها اليوم ، فقد قامت هذه وتلك على نفس القواعد .

كلينياس : هذا أمر يدعو إلى الاعجاب حقا !

الاثيني : نعم فهذا من جلائل الأعمال في مجال التشريع والسياسة . ومع ذلك فإن قوانينهم الأخرى ليست خلوا من الأخطاء . أما تلك التي تمس الموسيقى فإنها تدلنا على شيء حقيقي وجوهري وجدير باللاحظة ، وتشتمل فيما تشتمل على إمكانية أن نحدد على وجه الدقة ما هي ضروب الغناء الجميلة بطبيعتها وأن نعین مواصفاتها . صحيح أن ذلك لا يدخل ضمن نفوذ إله أو شخص مقدس^(٢) ، ومع هذا فإن المصريين ينسبون إلى

= تطبق فيما بينها على الدوام بطريقة كانت دوما تثير دهشة أولئك الذين لم يألفوا هذه الطريقة في العمل ، ثم يواصل ديدور قائلا : « ولذلك فإن قطعتي أبواللون من ساموس تتصقان بشكل متناسق بكل طول الجسم ، ويرغم أن له ذراعين ميسقطين في حالة حركة ، ومع أنه في هيئة رجل يمشي فإنه في كل أحرازه متماثل . كما جاءت أحرازه في أيام مختلفة من الضبط والدقة ، وأخيرا فإن هذا العمل الذي صنع على غرار الفن المصري قد تجاوز بعض الشيء آثار مصر نفسها » .

ولازال بمقدورنا نحن أن نحكم بأنفسنا على روعة هذا العمل عن طريق المثال البرونزي لأبوللون ببيتاني الذي يري حاليا فوق شرفة التولاري من ناحية نهر السين ، ذلك أن الماء لا يمكن أن يشك في أن هذا المثال البرونزي الذي في حوزتنا قد تم تفريذه طبقا لهذا الأمثلج ، أو على الأقل طبقا لنسخة رائعة من هذا العمل الفذ . وعلى زملائنا الذين لديهم معرفة أعمق بفن النحت أن يقدروا ما إن كانت الجنود والكتات الأخرى لقائلا الجنائز التي صادفناها في مصر ، تستحق هذا المدح الذي يكتبه ديدور الصقل هنا للمائلين أو النحاتين المصريين .

(١) نعرف أنه كانت لا تزال توجد في مصر ، في زمن أفلاطون ، آثار تعود إلى عصور بالغة القدم .

(٢) يلمع أفلاطون هنا إلى تموئ أو هرميس أو عطارد الذي أعطاه الوصف نفسه في مؤلفه فيليب .

إيزيس^(١) هذه الأشعار التي ظلوا يتداولونها منذ زمان بعيد؛ إذن، فلو أن شخصاً، ماهراً بالقدر الكافي، قد أمكنه، كما كتبت أقول، أن يستخلص من الأمور أكثرها اكتمالاً في هذا الجنس [المسيقى] فإن عليه - دون أن يخشى شيئاً من يتوعبه كي ينشيء منه قانوناً، يأمر بوضعه موضع التنفيذ، وليكن على يقين من أن مشاعر اللذة والألم^(٢)، تلك التي تحفز الرجال، دونما انقطاع، على ابتكار الأصناف الجديدة من الموسيقى، لن تكون قط على قدر من القوة يكفي لإلغاء أو إزالة نماذج [فنية] أخذت بها الناس ذات يوم، ادعاء بأن الزمن قد تجاوزها، وعلى أية حال فإننا نرى في مصر، لا نزال، ان العكس من هذا هو الذي يحدث^(٣)، بل قد تم إلغاؤها^(٤)..»

ومن الواضح من هذه الفقرة، أن أفلاطون لم يجد شيئاً قد تغير في القوانين المصرية الخاصة بتنظيم الموسيقى، وأنه كان يقدم هذه الموسيقى كنموذج يحتذى، وباعتبارها مبرأة من كل عيب، وأنه قد تتبعها في كل تفصيلاتها فحين نجده يقول: وينبغي أن تحمل الأطفال، بمحض قانون خاص، على اغتراف المعرف التي يتعلمونها أطفال مصر بواسطة الحروف^(٥). فلابد لنا أن ندخل الموسيقى ضمن هذه العلوم، إذ أن المصريين قد أدركوا منذ وقت طويل أن من الضروري أن نرى الناشئة منذ نعومة أظافرهم على ما هو قائم من الحان باللغة الاكتمال؛ ولقد كانت هذه نتيجة لازمة، جاءت عن مبادئهم التي كانت تربو إلى الاعتدال وتهدف إلى ضبط العواطف والانفعالات منذ الطفولة، وغايتها في ذلك أن يكون الناس أكثر سعادة في مجتمعهم.

(١) كان المصريون ينظرون إلى إيزيس باعتبارها أولى ربات الفن انظر بلوبارك، مقالة إيزيس وأوزيزيس.

(٢) وهي ولا شك ضروب الغناء أو الإبيودات التي تناولناها بالحديث في الماش رقم ٥ ص ٦٩.

(٣) كان بمقدور أفلاطون الذي زار مصر في عهد الملك المصريين، بعد طردتهم خلفاء قمبيز من العرش، أن يحكم بنفسه على مدى ما أتيى عليه المصريون من ارتباط بكل هذه الأشياء وعن الحماسة التي أظهروها لإعادتها أو للبقاء عليها في كل فناعليتها.

(٤) يريد أفلاطون دون جدال أن يتحدث عن الجهود التي قام بها الفرس عندما احتلوا مصر كي يدخلوا إلى هذا البلد مبتكرات عديدة كان لها تأثيرها على فن الموسيقى سواء في اليونان أو في آسيا.

(٥) أفلاطون، القوانين، الكتاب السابع.

وفي الوقت نفسه ، فيرغم أن الناس في مصر كانوا يعنون منذ وقت مبكر للغاية بتعليم أطفالهم ، فإن هؤلاء الأطفال لم يكونوا يحصلون ، حتى بلوغهم السنة العاشرة من أعمارهم ، على أى تعلم آخر بخلاف ذلك الذى كان ينتقل إليهم عن طريق المحاكاة أو الإقتداء ، إذ كان يكتفى ، قبل بلوغهم هذه السن ، بأن ينشأوا على أن يغنو المبادئ العامة والأمثلة السائرة التى تلخص الحكمة أو تجسس على الفضائل التى كان يغنىها الرجال الناضجون والتي كان يعلمها الشيوخ^(١)؛ أما عند بلوغهم سن العاشرة فكانوا يتعلمون القراءة لمدة سنوات ثلاث ؛ وعند بلوغهم الثالثة عشرة كانوا يتعودون على ممارسة الألعاب الرياضية والتوقع على أوتار القيثارة^(٢) ، وكان المصريون يتحمرون أن يمضى الأطفال في ذلك ثلاث سنوات ، دون أن يكون مسموماً لوالد الطفل ، أو حتى للطفل ذاته ، سواء عن طيب خاطر من جانبه أو عن نفور ، بأن ينفق في ذلك أكبر أو أقل من الوقت الذى نص عليه القانون^(٣).

ولقد تربى موسى على هذا التحشو في بلاط فرعون مصر^(٤) ، ثم تعلم القراءة في سن العاشرة^(٥) ؛ وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكلفة أشكالها وتشتمل على الموسيقى الهامونية والأيقاعية والصوتية^(٦) وموسيقى الشعر (البحور والأوزان) ، ثم درس الطب . وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية^(٧) ، تلقى على

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني .

(٢) لن يكون بمقدور امرىء أن يتصور فائدة هذه الدراسة في تربية الأطفال في ذلك الوقت ، بعد أن يكون المصريون قد علموهم القراءة إذا ما كان يجهل أو إذا كان يمكنه الشك في أن القيثارة في هذه الأزمان المتأخرة كان يقتصر استخدامها ، كما سبق لنا أن استعرضنا الأنظار ، على مساندة وتوجيه الصورت في غناء الأشعار .

(٣) شرحه .

(٤) أعمال الرسل ، فصل ٧ ، سطر ٢٢ ؛ فيلون ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ، كولونيا ١٦١٣ ؛ كيدرين ، موجز التاريخ ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ٣٩ ، ٧٦ .

(٥) جورج أبو فرج Bar-Hebraei ، أساقة الشرق ، قوام التاريخ منذ تأسيس العالم حتى نهاية ، القائمة المقدسة الأولى من آدم حتى موسى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ١٠٧ .

(٦) فيلون اليودي ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ف؛ كليمينس السكندرى ، الطبقات (ستروماتا) ، الكتاب الأول ، ص ٣٤٣ .

(٧) تبحر موسى في كل العلوم السياسية والدينية والمقدسة وكان نبياً ومشرعاً ماهراً . وعالماً بفن إصدار الأوامر وقيادة الجيش واعداد وخوض المعارك . وكان في الوقت نفسه رسول وسيامياً وفيلسوفاً .

(كليمينس السكندرى الطبقات) . Clem. Alex Strom. lib I, pag. 346.

يد أكثر أئمة مصر شهرة دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت ، ولم تكن هذه لتدون إلا بحروف هيروغليفية^(١)؛ ويزعم بعض أن أئمة موسى كانوا اثنين من كبار رجال اللاهوت المصريين هما يانيس Iannes ومامبريس Iambres^(٢)؛ وفي الوقت نفسه فإن العلمين الآخرين اللذين درسهما موسى لم يكونا يدرسان للعامة ! فلم يكونا ليلقنا إلا لأطفال الملوك وألوانك الذين لهم الحق في تولي العرش^(٣) مثل طبقة الكهنة التي كان الحاكم أو الأمير يختار من بين أبنائهما على الدوام ؛ ولعل هذا هو السبب في أن سترايرون^(٤) ، وكثيرين آخرين ، قد وصفوا موسى بأنه كاهن أونبي مصر^(٥) .

كانت موسيقى قدماء المصريين تتغلغل في الأشكال المتعددة من الخطب^(٦) عن طريق لحنها وتناغمها وايقاعها ، أو كانت الخطابة [أو الكلمات] ، بمعنى آخر ، هي مادة الموسيقى ، أما الأجزاء الأخرى فلم تكن لتصنع سوى الشكل . وكانت هذه الموسيقى لا تتقبل سوى نوعين من التناغم أو الهمارموني^(٧) : الأول : رقيق وقور هادئ من شأنه أن يعبر عن روح عاقلة في حالة من النساء ؛ أما الآخر فمضطرب صاخب ومن شأنه أن يوحى بروح حازمة شجاع تقابل حالة من الضراء أو المخاطر ؛ أما النوع الأول فكان ينتمي إلى موسيقى البيونيك Péonique وأطلق عليها الأغريق اسم

(١) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه .

(٢) المرجع السابق ذكره لخورج أبو الفرج جغرافية أبو الفرج وفي الرسالة الشعرية الثانية من سان بول إلى تيموثي Timothé ، الفصل الثالث ، البيت ٨ ، يدور الحديث عن خبرتين مصرتين هما يانيس Iannes ومامبريس Mambres ، قاوما موسى عن طريق رقياتهما وأسحارهما . لا يكون هذان هما اللذين يسميان هنا باسم يانيس ولامبريس ؟

(٣) كليمينس السكيندري ، الطبقات ، ص ٥٦٦ ؛ يوستينوس ، مسائل للأرثوذكسيين ، الإجابات على الأسئلة ٢٥ ، طبعة سيلفيورج ، باريس ، ١٦١٥ ص ٤٥ .

(٤) سترايرون ، الجغرافيات ، الكتاب السادس عشر ؛ جورج كيدرين ، موجز التاريخ ، ص ٣٩ ، طبعة بارل .

(٥) انظر في هذا الصدد : كيف خرج اليهود من مصر القديمة ، دراسة من تأليف دى بو - ايميه ، المجلد الثاني من الترجمة العربية ، الطبعة الثانية ، مكتبة الماخنخي ، القاهرة ، ١٩٨٠ . [المترجم]

(٦) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثاني .

(٧) كان القدماء يقصدون بكلماتي تناغم أوهارموني وموسيقى نظام وترتيب الأنغام في الرسم التخطيطي لكل مقام سمعي ،

(٨) مستقصدى بالشرح لهذا الصنف من الغناء عند معالجتنا للأشعار والغناء البيونية أو الدورية ومسجد أن الكلمة Péon وكذلك الأشعار والأغانيات التي تحمل هذا الاسم مستمدة من مصر ،

الموسيقى الدورية^(١) dorienne ، أما النوع الآخر فهو موسيقى المدح أو التقرير^(٢) dithyrambique وقد عرفت منذ نشأتها باسم التناغم (الهارموني) الفرجي^(٣) phrygienne .

وكان لكل ضرب من ضروب الغناء ، كلام سبق أن علمينا ، قانونه الخاص به ، فكان هناك قانون لطريقة نظم وأداء التراتيل أو الترانيم ، وهناك بالمثل قانون لأغانيات الصلوات وأغانيات الضراعة والمدح التي كان الناس يتوجهون بها إما إلى الآلهة وإما إلى الموتى الذين تميزوا أثناء حياتهم بالفضائل والأعمال الخيرة^(٤) ، ذلك أنه لم يكن يباح مدح على هذا النحو لأولئك الذين لا يزالون على قيد الحياة .

وكانت لدى القوم عادة أن يلتحقوا بدراسة الموسيقى ، دراسة الرياضة البدنية^(٥) وكانتقصد في ذلك أن تخفف هذه من آثار تلك ، فلقد عرف الناس وقتئذ أن هؤلاء الذين لم يتعلموا سوى الموسيقى ، والذين لم يعتادوا إلا المشاعر الرقيقة التي من شأن هذا الفن أن يخلقها ، يصبحون مخنثين ، على شيء من الرخاوة وعارين عن الشجاعة ، في حين يحدث العكس من ذلك هؤلاء الذين لا هم لهم سوى الرياضة البدنية ، إذ يكتسب هؤلاء ، بالإضافة إلى قوة البدن ، نوعا من الحشونة أو الضراوة الترقة والوحمة .

وكان ثمة مدرسون للرياضة البدنية وحدها ، كما كان هناك مدرسون للموسيقى وحدها ، كما كان هناك مدرسون للتعليم وآخرون للتدريب ، وكان يطلق لفظ تربية بدنية على كل صنوف الرقص التي لا تهدف إلا لكساب الجسم قوة ، أما

(*) نسبة إلى إحدى مناطق اليونان القديمة .

(١) يقول كليمانس السكندري في مؤلفه الطبقات Strom الكتاب الرابع ص ٦٥٨ غير أن ما يتناسب مع النغم الدورى بوجه خاص ، هو السلم المسنى بالهارموني ، earmonion ، أي المنسق .

(٢) سنقدم الدليل على أن المدائح قد كانت ضربا من الشعر والغناء من أصل مصرى وأن اسمها وهو ديتيرامب هو كلمة مصرية صرف .

(٣) يتطابق هذا بشكل يدعو إلى العجب مع ما نقرؤه عند ديدور الصقل ذاته في مؤلفه المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ١٣ .

(٤) ولا يزال الأمر هنا يتطابق رواية ديدور الصقل الذي يضع الرياضة البدنية والرقص ، عندما يسرد العلوم والفنون التي ابتكرها عطاء ، مباشرة بعد اختراع عطاء للهارموني واكتشافه للخاصة التعبيرية التي للأغمام والأصوات .

الرقص الذى لم يكن يشتمل إلا على حركات أو خطوات ، فقد كانت تصحبه الموسيقى على الدوام ، وهو ما كان أفلاطون يطلق عليه اسم الجوقة Chorée ، وكانت صنوف الرقص الأولى تعلم لأولئك الذين انخرطوا في سلك الجندي أو احترفوا الحرب ، أما النوع الأخير من الرقص فكان يدخل في تعلم الجميع .

ولسوف يكون بمقدور المرء أن يقدم دراسة بالغة الكمال عن موسيقى المصريين القدماء ، إذا ما شاء أن يتابع أفلاطون في كل التفاصيل التي يدخل فيها حول أساليب تعلم ودراسة وأداء هذا الفن عندهم ، ذلك أننا لا نستطيع الافتراض بأن ما ي قوله هذا الفيلسوف عن المبادىء والقواعد التي ينبغي اتباعها في الموسيقى ، قد استعاره عن موسيقى الأغريق التي ينبع عليها - هو نفسه - الانحلال والتدھور ، وبخصى - هو كذلك - مثالبها المضحكة ، كما لا يمكن الزعم بأنه قد أخذ ذلك عن موسيقى الآسيويين التي يرفضها أفلاطون في كافة صورها ، إذا ما استثنينا النوع المعروف باسم التناغم الفريجى ، والذي لم يكن بدوره سوى نوع من الاطراء من أصل مصرى ، في الوقت الذى يتحدث فيه أفلاطون على الدوام عن نضج وكمال و تمام الموسيقى المصرية ، ومن الميسور ان نخدرس أن كل ما كان يريد أن ينشئه أو يؤصله بخصوص هذا الفن ، هو ما كان قد سبق له ان تعلمه من قبل في مصر التي ذهب إليها لينهل من علومها ولم يذهب إلى مكان آخر ، وحيث كان بمقدوره كذلك ان يصدر على موسيقاها الأحكام ، إذ كان قد سبق له أن درس الموسيقى وأن اكتسب عنها معرفة عميقة على يد مدرس عظيم قبل ذهابه إلى مصر .

كان المصريون القدماء يحرصون ، في أسلوبهم لتعليم هذا الفن ، على نحو ما كانوا يفعلون عند تعلم كل العلوم الأخرى ، على أن يسترعوا الأنوار على الدوام نحو ظواهر الطبيعة ؛ فحيث كان علم الفلك يشكل بالمثل واحدا من علومهم الأساسية ، وحيث كان وجود هذا العلم ضروريا للغاية بالنسبة لهم لتنظيم أعمال الزراعة ، وهذه ترتبط في مصر بفيض النيل الذي كانت مدة ، وحركة تزايده وارتفاع منسوبه ، ومدة بقائه ، يمكن الاستدلال عليها - جميا - عن طريق ملاحظة النجوم ، فإنهما قد قرزا الموسيقى بهذا العلم ، علم الفلك . وذلك بأن ربطوا النغمات الأساسية في نظامهم الموسيقى ، بفصل السنة الثلاثة ، بالطريقة نفسها التي لاحظنا بها التوافق الموجود في قيادة عطارات [بين الأوتار وفصول السنة] ، وهناك ما يدل كذلك على أنهم ربطوا ،

بالمثل ، بالكواكب السبعة ، النغمات السبع المنتظمة القوة والتي نجدها في النظام الدياتوني والتي كانوا يشيرون إليها باسم الحركات السبع طبقاً لما يخبرنا به ديمتريوس دي فاليرا *Démétrius de phalére*^(١) حين يقول إن المصريين كانوا يغدون الابتهالات والترانيم على أساس الحركات السبع ، الأمر الذي يعني في رأينا أن كانت لهم أناشيد وابتهالات قامت على كل واحدة من النغمات السبع ، وأنهم كانوا يتربخون بها داخل معابدهم . أما عادة ربط النغمات السبع بالكواكب السبعة^(٢) فكان لها عند المصريين دافع لم نكن لنستطيع أن نجده عند الإغريق الذين تبنوا بدورهم في الوقت نفسه ، وبذلك أصبح عند وصوله إلينا^(٣) يقوم على غير أساس وعلى غير سبب ، على الأطلاق . ولعل العرب - فيما هو مرجح - حين ربطوا كذلك النغمات السبع الدياتونية بالكواكب السبعة لم يفعلوا سوى أن اتبعوا ، وخلدوا بالتالي ، ما كان قد تأسس واستقر عند المصريين ؛ ولعلهم بالمثل قد أخذوا عن هؤلاء تلك العلاقات التي كانوا قد أنشأوها بين النغمات (أو الدرجات) الأربع لكل سلم موسيقى وبين العناصر الأربع وهي : النار والهواء والماء والتراب ، وكذلك بين الأربعة الأربعة : الصفراوى ، الدموى ، البلغمى ، والسوداوى : فربطوا النغمة بالغة الخدبة بالنار وبالمزاج الصفراوى ؛ والنغمة أو الدرجة الثانية هي بطا بالهواء والمزاج الدموى ، والنغمة أو الدرجة الثالثة بالماء والمزاج البلغمى ، ثم ربطوا أخيراً النغمة أو الدرجة الرابعة ، وهى الأكثر وقاراً بالتراب والمزاج السوداوى . وقد نستطيع أن نقول الشيء نفسه عن الرابطة التي تخيلوها بين الاثنين عشرة نغمة والاثنتي عشرة صورة لفلك البروج^(٤) وبين النغمات السبع حين تكرر هذه مرة بعد مرة مع انتقام ساعات الليل وساعات النهار .

(١) عن البيان ، ص ٦٥

(٢) انظر أفلاطون ، تيماؤس ؛ وبليوتارك ، مقالة في أخلاق النفس .

(٣) كذلك كان اللاتين والفرنسيون حتى القرن الثانى عشر يربطون النغمات في نظامهم الموسيقى بالكواكب ، بل لقد ذهبوا بهذا الربط إلى أبعد مما ذهب إليه الآخرون ؛ فقد عمموه ليشمل كل نغمات النوتة الموسيقية وأضافوا إلى الكواكب القوى العلوية التي يعترف بها الدين المسيحى ، مثل الملائكة ورؤساء الملائكة وأرائك الملائكة ، وملائكة الصف الأول .. الخ .

(٤) كان العرب على يقين من أن كل واحدة من هذه النغمات الاثنين عشرة لها فاعلية خاصة ؛ فالأنغام باللغة الغلظة أى الخفيفة للغاية ، هي جادة في رأيهم وتوافق العلماء ورجال الحكم ، وتوحى بالهدوء والتأمل ، أما

ولو كانت لدى الأب روسييه *Roussier* ، عند شرحه للنظام الموسيقى عند المصريين^(١) ، معرفة بكل هذه المقابلات لما فاته أن يستخلص منها من النفع قدر ما تقدمه قطعة البرونز القديمة (التي تنسب للرئيس الأول السيد «الخير») والتي تقدم لنا الكواكب السبع في داخل قارب ، لكنه يدعم رأيه حول علاقة الأنغام الموسيقية بالكواكب ، وعلامات البروج وأيام الأسبوع وساعات النهار والليل بالشكل الذي توصل إليه المصريون . بل لقد ذكر دعماً للتفسير الذي يقدمه عن هذه القطعة الأثرية نصاً من مؤلف التاريخ الروماني الذي وضعه ديون كاسيوس *Dion Cassius*^(٢) ، والذي يؤكد فيه هذا المؤرخ أن المصريين كانوا لا يزالون حتى عصره يربطون الكواكب السبعة بساعات النهار والليل ، بحيث أنها حين تنسب الساعة الأولى من اليوم الأول [على سبيل المثال] إلى زحل والساعة الثانية إلى المشتري والثالثة إلى المريخ والرابعة إلى الشمس والخامسة إلى الزهرة والسادسة إلى عطارد والسابعة إلى القمر ، وهكذا حتى نصل إلى الساعة الرابعة والعشرين فإننا حين نبدأ من جديد ، متبعين هذا النظام ، فسوف نجد أن الساعة الأولى من اليوم الثاني تتوافق كوكب الشمس ، تلك التي كانت تأتي في الترتيب الرابع في النظام السابق ، وبعد أن نستمر على هذا النحو أيام آخر ، فسوف يحدث أن الكوكب الذي يوافق الساعة الأولى لكل يوم يكون بصفة ثابتة على مسافة أربع درجات صعوداً أو خمس درجات هبوطاً من الكوكب الذي وافق الساعة الأولى في اليوم السابق . وهكذا فعند العمل على تواافق هذا النسق المستقر بين النغمات السبع وبين الكواكب السبعة طبقاً لهذه النتيجة ، بأن تنسب إلى زحل (أى إلى أول الكواكب في النظام الذي رسمت به فوق قطعة البرونز) ، وفي الوقت نفسه إلى أول ساعات النهار ، أول درجة (أو نغمة) في النظام الموسيقى عند الإغريق ، وهي التي تقابل النغمة *Si* سي عندنا فقد اكتشف الأب

= الأقل غلظة فتغير عن السعادة وتوافق السعداء من الناس ، أما النغمات التي تلتها (في السلم الموسيقى) فتتغير عن الألم وتتناسب الأشقياء والشحاذين ؛ أما الأنغام باللغة الحادة أى الجهرة للغاية فتناسب النسوة الداعرات ورجال الملذات . ولم يليست هناك هواجس أو أوهام لم يردها العرب مفصلاً حول فاعلية النغمات وضرر الغناء في موسيقاهم ؛ وهذا مثال على أن الناس حين يبالغ في أمر ما فإنها ترتفع فيه في الواقع ، وعندما تتجاوز الحد في سرد الواقع فإنها تجعل هذه الواقع باعثة على السخرية وغير قابلة للتحقيق .

Memoires sur la musiques des anciens, art. X et XI (١)

(٢) الكتاب السابع والثلاثون ، ص ٧٧ ، طبعة كسيلاندر ، ليون ، ١٥٥٩

روسييه أنه بالمثل باتباع النظام الدياتوني للنغمات السبع : سى Si ، اوت Ut ، رى Ré ، مى Mi ، فا Fa ، سول Sol ، لا La ومع البدء من جديد في كل مرة نصل فيها إلى النغمة السابعة ، وحتى نجتاز على هذا النحو ساعات النهار والليل الأربع والعشرين ، تكون النغمة التي توافق الساعة الأولى من النهار الثاني هي نغمة الـ مى Mi ، وهي التي تقابل كوكب الشمس ، والتي تشكل كذلك الرباعية صعوداً والخمسية هبوطاً مع النغمة سى Si ، تلك التي كانت تواافق الساعة الأولى من اليوم الأول ؛ ومع مواصلة السير على هذا النحو ، رأى الأب روسبيه أن الدرجة (أو النغمة) التي كانت تواافق الساعة الأولى من كل يوم تكون بالمثل رباعية الترتيب صعوداً وخمسية هبوطاً بالنسبة لتلك النغمة التي كانت تنتهي إلى الساعة الأولى من اليوم السابق ، وبهذه الطريقة وجد أنه يحصل في النغمات السبع ، التي وافقت كل منها الساعة الأولى لكل يوم من أيام الأسبوع السبعة على ست كوارنات (رباعيات) صاعدة ، وحيث يكون بمقدور هذه النغمات أن تعتبر بمائة في العدد للخمسيات الهاشطة ، بفعل قلب وتماثل الأوكافات (الأوكاف = مجموعة من ثمان وحدات) ، فقد حصل من ذلك على التالية ، التي تمثل النغمات السبع الطبيعية أو الأصلية في النسق أو النظام الذي جاءت عليه ، بفعل التوالي الماهموني في التعاقب أو التوالي الثلاثي ، الذي يزعم أن المصريين قد أقاموا على أساسه نظامهم الموسيقي :

[من الشمال إلى العين]

النهرة المشترى عطارد المریخ القمر الشمس زحل الجمعة الخميس الأربعاء الثلاثاء الاثنين الأحد السبت فا اوت سول رى لا مى سى

حيث نرى الكواكب تتبع على وجه الدقة النظام نفسه الذي وجدت مرتبة عليه في قطعة البرونز التي تنتهي إلى الرئيس الأول السيد « الخير ».

لنأخذ على عاتقنا هنا أن نتصدى لهذه البحوث العلمية التي قام بها الأب روسبيه - وهي التي لا تزال باعثة على الشكوك - حول موسيقى المصريين ، والتي نستطيع أن نجد لها في مؤلفه ، لأنها تبدو لنا متعارضة مع وجهات النظر الحكيمية لশرعيهم ، ومع المبادئ التي كانوا يسيرون عليها في العصر الذي نحن بصدده ، ذلك أن هؤلاء قد حرموا - بمحض قوانين صدرت خصيصاً لهذا الغرض - التنوع المغالى

فيه عند وضع الأنغام الموسيقية ، كما حرموا تزاحمها غير مقرين في كل الأمور بتطور ما إلا بقدر ما يكون الأثر الناتج عنه ، يتم بأقل الجهد وباكثر الوسائل ببساطة ، بقدر الامكان .

كانت القوانين في مصر القديمة تحتم اختياراً بالغ التنور للنغمات التي كانوا يستخدمونها في الغناء ، وأن يتوفى لدى من يقوم بهذا الاختيار معرفة بالغة العمق في مجال الفن ، وشعور مرهف ، وذوق بالغ الرقة ، ونفس مستقيمة ، وحكم سليم وصائب على الدوام . وفي المقابل ، فإنه لم يحدث أن تلقت الموسيقى إلا بفعل المساواة المعتادة لكل هذه الميزات ، فالغور والعلم الرائق هما وحدهما اللذان يستطيعان أن يضعا العسر في محل السهولة ، والتعقيد في موضع البساطة الجميلة ! وفي الوقت نفسه ، فإن هذه الادعاءات المجافية للعقل والباعثة على السخرية بقدر ما هي صبيانية وتفاهة لا يمكنها أن تجد لنفسها مكاناً قط في الموسيقى القديمة ، تلك التي لم تكن شيئاً آخر سوى البيان الفصيح ، المتألق بالرشاقة والجمال اللذين نجدهما في لحن يقوم على المحاكاة .

لم يحدث قط أن المصريين القدماء ، عن طريق بحوث تفرق في التفاصيل ولا وزن لها ، قد أقاموا علاقات بين الموسيقى وعلم الفلك ، وهم في هذا الشأن ، كما في كل مرموزاتهم (أى رسومهم الرمزية) كانوا يسعون لإقامة مثل هذه المقابلات على أساس تماثل معقول ، بغية ألا يكون هناك شيء غير مشر حتى بالنسبة للأشخاص الأقل تنوراً ؛ فإذا حدث ولسوا في بعض الأحيان ضرورة أن ييرروا أنفسهم بطريقة أكثر مجازاً وأشد غموضاً ، فقد كان يتم الأمر بقصد أن يرسخوا أكثر ، ولو قت أطول ، معارف هؤلاء الذين كانوا يبغون تعليمهم ؛ ولكن ينفخوا عن السوقه المعرفة الحقيقية للأشياء التي ليست في متناولهم فقد استعاضوا عن ذلك بأفكار من شأنها أكثر من غيرها أن تسحر الألباب بما تسببه من دهشة للعقل ، وليس من المتحمل أن يكون هناك واحد من بين علماء مصر قد قبل كل هذا الشطط المهووس الذي يذاع هنا وهناك حول موسيقى الكواكب والأجرام السماوية .

إن أولئك الذين ينعون على فيثاغورث أنه قد اعتقد في تلك الموسيقى المزعومة والتي توصف بأنها كوكبية [أى ترتبط بالنجوم والكواكب] قد ألحقو إهانة بهذا الحكم ، الجدير بالانتساب إلى المصريين لأنهم كانوا معلمين ، ولم يفهموا اللغة المجازية

التي كان يعبر بها عن أفكاره؛ فحين يقول هذا الحكم إن الموسيقى والفلك كانا توأمين، وحين يصدق على قوله هذا أفالاطون الذى يكرر نفس قوله^(١) فلا ينبغي أن يتبادر إلى الأذهان أن هذا العلم وذاك كانا يصدران تباغضا صوتياً أو نغمياً بل إن ما ينبغي فهمه هو أنهما، الاثنين، ويرغم أن الأمر يتم عن طريق وسائل متباعدة، يثيران فينا الشعور بالتناسق، كما يجعلاننا نتصور الجمال الأخاد والجدير بالاعجاب، الذى يصنعه النظام: فأحد هما [الفلك] يهيج العيون بانتظامه المتتاغم، حين يشنف الآخر [الموسيقى] الآذان بها رمونيتها^(٢)، كما أن لكل منهما، في النهاية، بعض شيء من السر أو الغموض يشرح الصدر ويسمو بالروح، نحو هذه الحكمة الحالدة التي شيدت، على أساس من النظام، وجود كل ما هو خير وجميل. وباختصار فإذا كان المصريون قد أقاموا فيما بين هذين العلمين رياطاً فلسفياً بهذا القدر، وصلات واسعة إلى هذا الحد، فلأن هذه الشعوب التي كانت تبدل دون انقطاع قصارى جهدها، في توجيه معارفها نحو غاية واحدة، ووحيدة، إلا وهي سعادة المجتمع وخير المجموع، كانت قد اكتشفت الرابطة الحميمة التي تجمع هذه المعرفات معاً، وتشددها إلى بعضها البعض^(٣)، ولأنهم كانوا يجدون في السعي دوماً إلى التقرير بينهما أكثر فأكثر.

وهنا فقط وعلى وجه التحديد نجد الغرض من قوانينهم، ونجد في الوقت نفسه السبب في استهانتهم في معارضته كل محاولة كانت تبغي أن تتأى بهم عن شيء مما كان قد استقر داخل مؤسساتهم أو نظمهم الدينية.

كانت الموسيقى في مصر، شأنها في هذا شأن الفلك، تدخل في عداد العلوم المقدسة والتي كانت تقتصر دراستها ومعرفتها وتعلمها، في كل فروعها، على طبقة الكهان بصفة خاصة^(٤)، وكان لقب المزيل أو المنشد في هذه الطبقة، كما كانت بين اللاويين من العيرانيين، يدل على مكانة ترفع الشخص الذي ارتقى إليها إلى الصنوف الأولى من رجال الكهنوت؛ ومع ذلك فقد كان لابد للkahen، كى يحصل

(١) أفالاطون، الجمهورية، الكتاب السابع.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

(٤) كيرشر، أوديب المصري عن حياة وأخلاق وقوانين مصر، فصل ٢؛ كليمنس السكتندرى، الطبقات، الكتاب الخامس ص ٥٦٦

على هذا التشريف ، أن يتعلم وأن يحفظ عن ظهر قلب اثنين من الكتب المقدسة منسوبين إلى عطارد ، يضم أحدهما ابتهالات وضراعات ترثى على شرف الآلهة ، ويتضمن الآخر قواعد السلوك الخاص بالملوك^(١) . وفي أثناء الاحتفالات المهيأة الكبرى يكون هذا المرتل أو المنشد على رأس كبار رجالات المدرسة الكهنوتية ، وكان يحمل على الدوام ، كعلامة مميزة لمكانته البارزة ، واحداً من الرموز الموسيقية .

وطبقاً لما تقدّم إليه كل الظواهر فقد كان حق تعلم رجال البلاط^(٢) قاصراً على هذا المرتل أو المنشد ، إذ كان هو الموكل وبشكل خاص بآدائه يدرس ويحفظ عن ظهر قلب الكتاب الذي يضم قواعد السلوك في حضرة الملوك . وينقل لنا كليمانس السكندري – كما نقرأ الشيء نفسه في مكتبة التاريخ – مؤلف ديندور الصقلاني – أن قد كانت من العادات المرعية أن يوجد على الدوام في بلاط ملوك مصر ، كاهن مرتل وظيفته أن يذكر هؤلاء بواجباتهم^(٣) وأن يقيم الاحتفالات تخليداً لذكرى الأعمال الجليلة التي قام بها الملوك الذين ماتوا ، أو الأبطال الذين حازوا الشرف والجد .

ويمدّثنا شعراء الأغريق القدماء كذلك عن شعراء ومنشدين كانوا يشغّلون وظائف مماثلة في بلاط ملوك الأغريق : أجا منون ، يوليسيس الخينوس^(٤) ،

(١) Clem. Alexandr. Strom. lib V, pag. 566

وكان من بين الأسرائليين رهبان هم منشدون وشعراء في الوقت نفسه ، وكان هؤلاء يختلّون الصفة الأولى من بين الألوان ، الذين كانوا يشكّلون الطبقة الأولى في الدولة وكان الأمولبيد يعتمدون بهذه الميزة نفسها في أثينا ؛ كذلك فقد كانت للبارد أو المنشدين ، بين الدوريد الذين كانوا يشكّلون الطبقة الأولى عند الغال ، امتيازات هائلة ، إذ كان يوجد واحد منهم على الدوام في بلاط الملوك كان يتولى قيادة الفرقة الموسيقية وكانوا يسمونه الأرشيبارد archibarde : انظر كذلك :

Strab. Geogre. lib IV pag. 213

(٢) جاسير شوت ، جمعية عيسى للقارئ الغير ، عند كيرشر ، أوديب المصري ، المقدمة .

(٣) ديندور الصقل ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٢٣ ، ص ٢١٧ ؛ كليمانس السكندري ، سترومانا أو الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ .

(٤) هوميروس ، الأوديسة ، الكتاب الثامن ، البيت ٦٠ وما بعده ٤٩٨ و ٤٩٥ ؛ الكتاب السابع عشر ، البيت ٢٦٣ وما بعده ويقرّر باوسانياس (أيضاً ، الكتاب الأول ، ص ٢٣ والكتاب الثالث ، ص ١٩٦ نفس الواقعة ، ويعبرنا أثينابوس (مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الأول ، ص ١٤) بالشيء نفسه ؛ وقد كانت هناك كذلك فرقة من الموسيقيين في بلاط ملوك العربين ؛ وقد سبق أن استعرضنا الاتّباع إلى أنه كان يوجد أمثال هؤلاء في بلاط ملوك الغال .

أما ما يذكره لنا ديودور الصقلي في الفصل ٤٤ من الكتاب الأول من مكتبه التاريخية (ص ١٣٦ من الطبعة التي سبقت الاشارة إليها) فيجعلنا في وضع يسمح لنا بتصور أن الكهان المنشدين في مصر ، كانوا هم كذلك في الوقت نفسه شعراء هذا البلد ومؤرخيه ، وهو نفس ما كان يحدث عند الأغريق الذين كان مؤرخوهم الأوائل هم في الوقت ذاته شعراءهم وموسيقيهم الأول .

كثيرة هي تلك الامتيازات التي كانت وقفا على هؤلاء الكهان المنشدين : وكلها كذلك على هذه الدرجة من الأهمية : فلقد كان الاحترام الذي لابد أن يوحى به فن كان مبتكره مقدسا باعتباره إلهًا ، كما كان ينظر لابتكاره على اعتبار أنه منة من السماء ؛ وكانت طبيعة موضوع وغرض هذا الفن ؛ وكانت المكاسب التي لا يحصلها عد والتي كانت تنتجه عن تطبيق مبادئه ، والآثار الرايعة التي كان يجدها ؛ وكان نظامه الذي كرسه للصلوات والضراعات وللشكرا والشأن الذي كان يوبّيه إلى الآلهة^(١) ، وفي تعليم الدين والقوانين ... الخ كانت كل هذه براهين كافية بأن تقنعنا بأن الموسيقى عند المصريين القدماء لم تكن لتصبح فنا فقيرا أو معاديا للأخلاق ، على النحو الذي يذكره لنا ديودور الصقلي الذي خدعته دون جدال المعلومات الغامضة ، والمتضاربة ، التي جمعها حول هذا الموضوع . وهكذا تبدأ شكوكنا تلاشى لتنقشع كلية كما سوف نرى بعد قليل .

يدرك ديودور الصقلي حين يجدها عن القيثارة التي ابتكرها عطارد ، إن هذا إله قد وضع عليها أوتارا ثلاثة وجعل نغماتها تافق فصول السنة الثلاثة^(٢) ، ولكنه لم يذكر شيئا عن الغرض الذي من أجله ابتكر عطارد هذه القيثار ؛ إنه يقدمها كرمز

(١) هوميروس ، نشيد إلى أبولون ، البيان ١٢٠ ، ١٣١ .

(٢) لم يكن الأغريق قط على اتفاق مع المصريين حول منشئ اختراع القيثارة . ويفسر لنا أفالاطون سبب هذا الاختلاف في الكتاب الثالث من قوانينه . فهو يلاحظ أنه يناسب إلى أدقين اختراع القيثارة في حين ينسب ابتكار الناي إلى أوريب ، ليس لأن هذه الأشياء كانت مجهلة من قبلهما ، وإنما لأن الجنس البشري قد تعرض للدمار مرات عديدة بفعل الفيضانات أو بفعل كوارث أخرى من هذا القبيل ، ولم يكن يتبقى (بعد كل كارثة) سوى عدد ضئيل من البشر ، وهؤلاء يكونون أكثر التفانى إلى تبين وتوفير احتياجاتهم عن أن يتندوا تخليد المعارف التي كان الجنس البشري قد حصلها من قبل ، الأمر الذي دفع البشر مرات عديدة إلى القيام بآبحاث جديدة لابتكار أشياء سبق لهم أن اخترعوها . وطبقا لما أجراه الفيلسوف نفسه في حواريه تيمافوس على لسان الكاهن المصري يمكن القول بأن المحمول أن تكون كارثة كهذه قد دمرت مصر .

لتتاغم الفصول أكثر منها كآلية مخصصة لممارسة فن الموسيقى ، ولعلها كانت كذلك الرمز الموسيقى الذي كان يحمله الكاهن المنشد في الاحتفالات الكبرى والشارة التي تحدد الرتبة أو المكانة التي وصل إليها . ومع ذلك ، فإن الأمر سيفترض ، في هذه الحالة أو تلك ، معرفة بتتاغم هذه الآلة ونفعها في فن الموسيقى ، ويرغم هذا ، ونحن نكرر ، فلم يكن من شأن هذه الآلة أن تصنع لحننا لأغنية ، وإنما كانت تستخدم في تقديم النغمة أى التون المطلوب للمغني وفي أن تسترجع هذا المغني إلى التون المستخدم إذا ما كان قد ابتعد عنه . ولا يدعنا ديدور أو أى مؤلف آخر ، نستشف أن المصريين قد استخدموها هذا النوع من الآلات الموسيقية لمتابعة أو لصاحبة الأغنية . وحين ينقل إلينا انه عند موت أحد الملوك تصبح مصر كلها في حالة حداد ، ويمزق كل انسان ملابسه ، وتغلق المعابد ، ويتوقف تقديم الأضحيات ، وتلغى الأعياد مدة اثنين وسبعين يوما ، ويقوم رجال ونساء ، يبلغ عددهم مائتين أو ثلاثة مائة ، يغطى الطين رءوسهم ويلتحفون حول صدرهم بقمash أبيض ، بأداء أغان جنائزية جيدة الإيقاع والتغيم ، لم ترين في اليوم الواحد ، وتتحدث هذه الأغانيات عن فضائل الميت ومناقبه ؛ حين يفعل ذلك فإنه لا يذكر لنا قط إن هذا الغناء كانت تصبحه آلة موسيقية من أى نوع .

ومن المفيد أن نلاحظ هنا أن ديدور لم يلحظ فيما يورده الآن وجود تناقض ما بين ما يذكره وبين ما سبق أن ذكره في مكان آخر^(١) حول نفور المصريين الشديد من الموسيقى ، فها نحن نرى - [حسب قوله هو نفسه] الأغاني تستخدم في أكثر الاحتفالات وقارا وأشدها حزنا ، اللهم إلا ان كان ما قاله عن الموسيقى لم يقصد هو به الغناء ، وبصفة خاصة الغناء الديني ، وهذا أمر مرجح بشكل كبير ، ذلك ان هذا النوع من الغناء لم يكن قد انقرض قط في مصر حتى عصره ، إذن فهو لم يكن يقصد بمحديه عن نفور المصريين من الموسيقى إلا الموسيقى الآلية أو كان يتحدث عن موسيقى مماثلة ، وبالغة التنوع (كثيرة النغمات) وهذا أمر يتفق فيه مع مبادئ قدماء المصريين - وهكذا يصبح التضارب ملموسا وسوف يجعل منه عرض الواقع أمرا جليا وواضحا .

مادمنا قد افترضنا أن ما يخبرنا به ديدور الصقل [عن نفور المصريين من الموسيقى] لا يعود إلى أزمان بالغة التأثير ، فلتختير مثلا آخر من بين صنوف الأغاني لا يشك أبدا في نسبتها إلى عصور بالغة القدم ، ولنر ما ان كانت هذه الأغاني مصحوبة ، أو كان يقدورها أن تكون مصحوبة بالآلات موسيقية ، ولا يحضرنا هنا في الحقيقة سوى مثالين من هذا النوع نستطيع طبقا لهما ، أن نحكم على الحيوية القصوى والسمو اللذين كانوا لاغنيات المصريين ، كما أن الأغنيات في الوقت نفسه تدعوا للإعجاب وفرق مستوى كل ما نعرف من أكمل الشعر وأتمه طبقا لرأى العلماء وال فلاسفة الشرقيين المشهورين وهو من تراثي موسى أو تراثيه : والأول هو ما ارتجله موسى بعد عبوره البحر الأحمر والثاني هو الذي نظمه قبل وفاته بوقت قصير ، فموسى الذي تلقى في مصر كل علوم المصريين ، بالعناية نفسها التي كان لابد من بذلها ، لو أن الذي كان يتلقى العلم هو ابنا لفرعون ذاته ، كان لابد له ، بالضرورة ، أن يؤلف هذه التراتيل طبقا للمبادئ التي تلقاها عن معلميه ، وبالذوق والاحساس نفسهما اللذين اكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التي عند المصريين ، عند دراسته للنماذج التي كان عليه أن يحاكيها في دروسه ، وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التي استحقت ، بسبب روعة جمالها ، أن تؤدي في المعابد حيث أمكنه أن يتمتعها بنفسه .

و سنحاول هنا أن نقدم ترجمة حرفية عن العربية ، وعلى قدر استطاعتنا ، للأبيات الأولى فقط من كل واحد من هذين النشيدين ، ونحن أبعد عن أن نظن أنفسنا قادرين على أن نورد العبارات في تمام قوتها [كما هي في الأصل] كما يمكن قادرا على ذلك متخصص ضليع في العربية . ولكننا مع ذلك نتحدى أى سيمفونى مقدم أن يدلنا على آلة واحدة معروفة أو حتى متخيلة ، تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفى معه لأن تلتحم بالصوت في حالة شبيهة ، دون أن تزال من رجولة ونبل وساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار . إن النشيد الذي ترجم به موسى ^(١) والذي ردده الاسرائيليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر ، هو النشيد

(١) يظن زوناراس (الموسوعة البيزنطية ، المجلد العاشر ، ص ٢٤) ، وكذلك المؤرخ اليهودي يوسف أن هذا النشيد كان في شكل أبيات من الشعر ذات ستة أجزاء ، ولكن أسبابا كثيرة تحملنا على الظن بأنه لم تكن قد ظهرت بعد ، حتى ذلك الوقت ، أبيات موزونة ، وأن لم يكن قد عرف وقتها سوى الإيقاع . وسوف تواتينا الفرصة لتطوير هذا الرأى وللتدليل عليه في موضع آخر .

الذى تبدو حماسته البليلة والحادية أكثر شيء مداعاة للدهشة ؛ ففى حالة النشوة القصوى التى استشعرها موسى بعد أن نال حظ عبور هذا البحر مع الاسرائيليين سيرا على الأقدام ، فوق أرضه ، (بعد أن انحسرت المياه عن قاعه) وبعد أن سعد مثلهم بهروب ناجح من ملاحقة المصريين غرقوا وابتلعمهم اليم بينما كانوا يريدون أن يستعيدوا الاسرائيليين ليستبقوهم أسرى وعيدها لديهم^(١) ، ترك موسى نفسه على سجيتها ، وأنشد مدفوعاً بحاجة قلبه الذى حمله على أن يقدم ثناءه وشكراً للإله الخالد ؛ ولما كانت النفوس متتشبعة بشعور العرفان ، فقد رفع صوته قائلاً : « أرم^(٢) للرب فإنه قد تعظم ؛ الفرس وراكبه طرحوه فى البحر ؛ الرب قوى ونشيدى ؛ وقد صار خلاصى ؛ هذا إلهي فأمجده ؛ إله ألى فأرفعه .. »^(٣) . أما بقية هذا النشيد أو هذه الترنيمة الرائعة ، فقد صورت فى هذه الروح وبهذه القوة الرجالية ، أن موسى لم يكن بعد يرى سوى أثر يد الله باللغة القوة ، ولم يستطع أن يكتفى بدهشة أو نشوة سببتهما له معجزة خلاصه وخلاص الاسرائيليين ؛ كان هؤلاء قد اختفوا عن ناظره على نحو ما ، وظل هو يواصل غناءه ، كما قد كان يسبير وحيداً ، وسرعان ما انتقلت حماسته إلى الجميع ، وعبرت النسوة برقاصاتها عن المشاعر التى استبدلت بالجميع .

أما النشيد الثانى فيبدأ على هذا النحو : « أنصتى أيتها السماوات فأتكلم ؛ ولتسمع الأرض أقوال فمى ؛ يهطل كالمطر تعليمي ، ويقطر كالندى كلامى ، كالطل على الكلأ وكالوابل على العشب ؛ إنى باسم الرب أنا دى ، أعطوا عظمة لإلطنا ... ألغى »^(٤) ولن نضى لابعد من ذلك أدركنا منا لعم الترجمة الحرفية ؛ ويكفينا أننا أوردنا الأفكار بشكل دقيق حتى نتمكن القارئ من تصور جمال وروعة الأفكار ، ورقة ورشاقة الصور ، وليس جمال الأسلوب الأصلى الذى لا يستطيع امرؤ إلا أن

(١) كان الفرعون الذى أراد استبقاء بنى اسرائيل فى الأسر يسمى ييتسونيوس ؛ وكان بالقرب منه المحران يانيس ولابريوس .

(٢) هذه الكلمة Je chante (أرم) تمت ترجمتها فى اللاتينية Cantemus وقد جاءت فى العربية بالضمير الأول المفرد (المتكلم) لكننا نلتزم النص الحرفي معتقدين بأننا لن نفعل سوى إضعاف المعنى إذا ما ابعدنا عن استخدام جسمير المتكلم المفرد .

(*) سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، نصف الآية الأولى ثم الآية الثانية ؛ وجدير بالذكر أننا هنا نورد النص العربى للتوراة ، وهذا بدوره لن يوضح الاتيقاع الموسيقى الموجود فى اللغة الأصلية ، الذى يقصده المؤلف هنا .

(**) سفر الشتنة ، الاصحاح الثانى والثلاثون ، الآيات من ١ إلى ٣ [المترجم] .

يشوهه حين يعيه حلية غريبة عليه ؛ أما الصور والأفكار التي تنقلها ترجمتنا فليست بحاجة لحواش أو زخارف لم肯 الخيال من التحليق ، فهي تحمل النفس دوما على تأمل عجائب الطبيعة بأن تثير إعجابنا نحو هذه القوة القاهرة ، التي تحمل عن كل وصف ، والتي تخلق هذه الأعاجيب دونما انقطاع .

هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغي على العبرية التي أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى ، أن توحى إليه كذلك ببناء جميل ، غناء له تعبير يوحى بقوة الاحساس ، وقد كان موسى متبحرا على هذا النحو العميق في كل فروع موسيقى قدماء المصريين ، وهل سيسألنا أحد ما إن كان لفن الموسيقى في مصر القديمة على الدوام هذه الحدة وهذه الرجولة اللتين شاء المشرعون أن ينحوهما إياها ؟ المتراع كل القواعد التي فرضتها قوانين هذا البلد ، في هذه الأناشيد ، فيما يتصل بالشعر على الأقل ، وبالذات تلك القواعد التي كانت تلزم الشاعر ألا يتعد قط عما هو جميل وشريف وعادل وأن تهدى من انفعالات اللذة والألم [الجامعة] وأن تسمو بالروح تملأها بالقوة ؟ إذن فقد كان لابد لقواعد الموسيقى أن تتبع في هذا المجال بالمثل ما دامت الموسيقى والشعر في ذلك الوقت لم يكونا يشكلان سوى فن واحد ووحيد ؛ فإذا حدث أن استطاعت آلات الموسيقى أن تكيف مع لحن بمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن ليتردد في استخدامها في هذا اللحن .

وقد ترك لنا هيرودوت وصفا للإحتفالات الجنائزية التي أقيمت لرجل من عامة الناس^(١) ؛ أما الاختلاف الوحيد الذي نجده بين الرواية هنا وبين ما يخبرنا به ديدور الصقلي خاصا بجنازة أحد الملوك ، فهو أن الحداد لم يكن عاما وأن عدد الموجودين بالحفل قد كان أقل ؛ ويخبرنا هيرودوت كذلك أن أهل الميت كانوا يسكنون الدموع وهم يغفون لكنه لا يورد أى ذكر لموسيقى آلية كما لم يرد ذكر لذلك في حفلة جنائزية أخرى تحدث عنها ديدور^(٢) تمت في جزيرة فيله^(٣) إلى ما وراء الشلال (الجندل) الأول

(١) لم يكن الأغريق ، وهم الذين أخذوا عن المصريين كل حفلاتهم الجنائزية يستخدمون الآلات الموسيقية فقط في حالات مشابهة ؛ بل كانوا يقتصرن في الأزمنة المتأخرة على أن يصحبوا الميت إلى المقبرة وهم ينشدون تراتيل تسمى أى المزيات أو *nénis* أى النواح انظر :

Alexander d' Alexandro, lib III, cap 7, pag, 118, Lugundi, 1615 in- 80

(٢) Biblioth. hist. lib. I, cap. 22, pag. 63

(٣) كانت هذه الجزيرة تسمى الحقل المقدس أو المبارك .

للليل حيث كان كهان المنطقة يذهبون كل يوم يملئون باللبن الجرار التي تحيط بمقبرة أوزيريس في هذه الجزيرة والتي يبلغ عددها ثلاثة وستين جرة ، ثم يصطفون من حولها بعد ذلك كي يرثلوا أغنيات جنائزية ؛ ولعل البعض قد يرد بأننا هنا بإزاء سلوك قد يعد خروجا على القاعدة العامة المتّبعة في كل ضروب الغناء الأخرى^(١) : أما ما يعطى مزيدا من الدعم لهذا الاعتراض فهو أنه قد كانت هناك على ما يبدو عادة مستقرة عند الأغريق القدماء هي أن يوقفوا كل أنواع التسلية وأن يوقفوا كذلك استخدام الأدوات خلال مدة معينة ، عند موت ملوكهم . وينقل لنا يوريبidis في تراجيديته ألكست والتي تدور في الأزمان الأولى في اليونان ، وهي الأزمنة التي كانت النظم الدينية المصرية هي المتّبعة بدقة هناك ، وذلك في الفصل الثاني من مسرحيته ، المشهد الأول ، ينقل لنا عادة تمثيل تلك التي نحن بصددها حين يقول على لسان بط勒ه أدميت الذي يبكي زوجته ، التي ضحت بنفسها حتى الموت من أجله :

«لن توقع أصابعى بعد على أوتار القيثارة هذه الأنغام البهيجه ، التي كانت تشتفف فيما مضى أذنی ؛ ولن تختلط بصوتي بعد أنغام الناي الليسي العذبة ! ستهلك كل مباهج حياتي بموتك . أرجو معونتك فاتبعيني وغنى بالتبادل معى أنغام الجنائز المخزنة^(٢) على شرف إله

(١) الموسيقى غير المناسبة في الحزن ، مالومون ، الشتون الكتبية ، فصل ٢٢ ،

فقرة ٨

(٢) يورد النص هنا يسرين من الشعر باليونانية ، هذه ترجمة لها عن اليونانية :

اقريرا ، واعكفوا على ترديد أنشودة رزينة عن العالم السفلي .

لإله الذى لا يفتش ، غضبه

وهذه ترجمة لنصهما اللاتيني :

اقريرا وغنا معا ، كل بدوره ، أنشودة حزينة ،
عن أرواح العالم السفلي ، لإله الذى لا يفتش ، غضبه

أما الترجمة الفرنسية (في النص الفرنسي) هذين البيتين فهي :

«أسرعوا ، ولترن أصداء أناشيد النصر ، بفضل جهودكم مجتمعة حتى في داخل المقر المعم لإله العالم السفلي » وهكذا فالصفة : جنائزية ، والكلماتان : على شرف ، لا توجد في اليونانية قط . وسنرى بما سنقوله عن اليون Peon ان عارق جنائزية وعلى شرف ليستا موقتين ولا تتفقان هنا قط مع السياق أما اليون Péan فكانت أناشيد توجه إلى أبولون إله النور والنظام والنظام (المارموني) ، والذي ينشر الحياة والصحة ، والذي ينتقم من الشرور والخطايا التي يسبها تيفون أو طيفون ، عبقرية أو جنى الشر ، الذي كان يتسبب

العالم الآخر الشرس العنيد . وليقاسمي أهل تساليا ، رعایای ، هذا

= في حدوث كل أنواع الاضطرابات ، والذى كان يدبر كل متناسبات الموت . ومن أجل الحصول على حماية أو معاونة أبواللون عند حدوث أمراض أو بروز أحطمار أو نزول كوارث ، كانت توجه له هذه الصنوات أو الضراعات التي كانت تسمى بيون Peon ، أو كذلك تقديم الشكر له على العون الذى تم الحصول عليه منه . وعلى هذا فإن الأمر هنا أمر انتقال إلى الإله ، رجاء له على أن يعيد الكست Alceste إلى الحياة وليس لعنة أو صلاة موجهة إلى الإله النار أو العالم السفلي كما قد يشاء بعض الناس أن يفهموها ، فإذا كان المقصود اللعنة حقا فإن كلمة على شرف لا يمكنها أن تكون مناسبة أو متوافقة . كذلك فإن كلمة بيون Peon وجانائزى لا تتوافقان هنا قط ؛ وعلى هذا أيضا فإن هذه الأيات تقدم لنا معنى خيالية عن بهذه الطريقة حتى نزيل كل لبس : « احرصوا على أن يكون للصلوات التي ستقدمونها لإله النور والنظام والتاتمام صدى يزن حتى في المرة المعم لإله النار (أو الموت) الشرس ، ليغممه على أن يعيد الحياة إلى زوجته العزيزة » .

ويتطابق هذا التفسير ، بل يجد دبره ، بهذه الأيات للمؤلف نفسه (الكست ، الأيات ٢٢٠ - ٢٢٤)

مسرحية الكستيس لمؤلفها يوربيديس ، بيت ٢٢٠ وما يليه

أى مليكى أبو للو [وفي اليونانية توجد كلمة Paean لا كلمة أبواللو]

قد تجد لأديتيوس طريقة ما تجنب الأنتطار والشروع ،

وأن تندق عليه الآن وعليها ،

ذلك أنك من قبل قد أوجدت لهذا الرجل وسيلة ضد الشرور ،

والآن أيضا تغدو محرا (له) من الموت ،

وقاها بلوتون (رب العالم السفلي) مسبب الوفاة

وبهذه الأيات (نفس المسرحية ، بيت ٣٥٧ وما يليه)

لو كان لي حقا لسان أورفوس وشدوه ،

كى أنشدو بأغنية ألطف بها ابنة ديميت ،

أو زوجها ، وأردهك يا كستيس من العالم السفلي إلى زوجك ؛

لم يطت (إلى العالم السفلي) وأعدتك إلى الحياة قبل أن يعوقني كلب الجحيم أو الملاح خارون مرشد

الأرواح ، الذي يجلس إلى مجده .

ولكى يقتضي المرء أن يوربيديس لم يكن يظن أن على الإنسان أن يقدم ضرائعات أو ابتهالات إلى بلوتون

إله العالم السفلي ، فما عليه إلا أن يسترجع الأيات ١٧٨ وما بعده من مسرحيته إيفيجينيا بين الناوريين :

الجودة :

لأنهم يرددون لك يا مولان ،

أغانيات قديمة وينشدون لك

نشيدا آسوبا بالحن أحجني ؛

غير أنى سوف أرتل لك أنشودة حزينة ،

بعضة من أجل الموت الذى سيفطوك ،

يرتلها بلوتون (رب العالم السفلي) ضمن أناشيده ،

بغير ابتهاج (وفي اليونانية بابان Paean)

الواجب المشروع للغاية .. لئلا تسمع بعد في كل أرجاء المدينة أنغام القيثارة العذبة ،
ولئلا يكمل القمر بدرًا اثنتي عشرة مرة .. ».

ونستطيع أن نسوق عددا هائلا من الأمثلة على هذه العادة أو هذا الضرب من السلوك ، عند القدماء ، ليس فقط في المؤلفات الدينية ، وإنما كذلك في الكتب أو المؤلفات المقدسة^(١) ، دون أن يتم حسم القضية مع ذلك ، بل إننا قد نستطيع أن نستدعي إلى الذاكرة الكثير من الظروف المشابهة التي كان الأغريق والمصريون القدماء يستخدمون فيها آلات موسيقية ، فيروى على سبيل المثال أن الموكب الجنائزي للعجل أليس كانت تصبحه ضجة المزاهر وأنغام الناي^(٢) ، وإن المزاهر كانت تستخدم عند البحث عن أوزيريس في حفل حداد حزين^(٣) ، وإن المصريين كانوا يستخدمونها بالمثل لطرد جنية طيفون الشريرة^(٤) تلك التي كانت تلحق الأذى بكل ما يبض بالحياة ، كما كانوا يستخدمونها في الحفلات الجنائزية التي تقام على النيل ؛ وقد يحق لنا أن نضيف ، فوق ذلك ، أنه كانت تستخدم آلات الناي والبوق أو النغير ، وأننا رأينا في الجبانات التي تجاور الأهرامات الكبرى في الجيزة آلات نفخ وألات وترية مرسومة على الجدران ، وأننا قد لاحظنا في كهوف إيلاتيا (الكتاب) ، سيدة على رأس موكب الجنائزى توقع على أوتار الجنك (الهارب) ، وينهض أمامها شاب يعزف على ناي مزوج (ذى شعبتين) ، وكان أمامه هو بدوره شاب يضرب اثنين من العصى المصفقة أو الصاقفات إحداها بالأخرى .. الخ الخ .. ومع ذلك فهل نريد أن نخلص من ذلك إلى

= ثم ليستعد هذه الأيات التي توضح بشكل رائع طابع الأغانيات التي كانت توجه إلى بلتون ، وهذه تعارض بشكل تام مع الضراءات والابهالات (يوربيديوس ، المكرا ، بيت ١٤٣ وما يليه) :
أغنى لك يا أبي مولولة ، أغنية بلتون ،
الحزينة ، وأنت راقد هكذا تحت البرى ،
وأكرس نفسي لرثائق دوما بهذه الطريقة كل يوم

ولعل هذه الملاحظات ، التي قد تبدو في ظروف أخرى ، مسروقة في الاهتمام بالتفاصيل ، تغدو هامة حين يحصل الأمر بالغناء والموسيقى في العصور بالغة القدم ، والتي أفردنا لها دراسة خاصة .

Job. cap. 30, v. 31. psalm. 30, v. 2. Machab, cap. 3, v. 45. (١)

Claudians. de IV cons. Honor. paneg. v. 685 et seq. (٢)

(٣) أوبيديوس ، مسيح الكائنات ، الكتاب التاسع ، بيت ١٨٠ وما يليه .

(٤) بلوتارخوس (بلوتارك) لينيس وازنيوس .

أن المصريين والإغريق والرومان قد استخدموها ، في كافة أزمانهم ، هذه الآلات الموسيقية في المراكب وحفلات الجنائز ، وأن استعمال هذه الآلات لم يكن مجهولاً منهم فقط على مر الأيام ، كلا بالتأكيد ؛ ذلك أننا حين نخالط معاً كل الحقب البعيدة عنا دون أن نلقي بالاً لاختلاف الأزمان وتعاقبها ، ذلك الذي صحب معه بالضرورة تغييرات في أطوار الحضارة وفي أطوار تقدم المعرفة البشرية ، سواء في مجال العلوم أو في مجال الفنون ، والتي أثرت بالتأخير ولابد في تقاليد البشر وعاداتهم . سيصبح من المستحيل علينا أن نفهم أو نتجاوب فقط مع معطيات الواقع ، وسوف نجد بالمثل ، بهذه الطريقة نفسها ، شهادات تقف مع أو تنهض ضد أي من الآراء قد نعتقد ، فوجود شيء كان يحدث بطريقة بعينها وقتاً ما ، في بلد ما ، لا يعني أنها نستطيع أن نستخلص من ذلك أن هذا الشيء نفسه كان يحدث بهذه الطريقة نفسها في مكان آخر أو في البلد نفسه ، في زمن آخر ، فلا بد أن نتفحص مسبقاً ما للتقاليد والعادات في هذه الأزمان المختلفة أو في هذه البلدان المختلفة من أمور مشتركة أو متعارضة ، أو بصفة خاصة ، دون أن يدعم المرء حكمه بأسبابه وحجج قوية تحظى بالاحترام ، أو بواقع تصل بالأزمان أو الأماكن التي يتحدث عنها ؛ فحين يبحث المرء عن الحقيقة المتأصلة دون تحيز أو حكم مسبق ، وحين يخشى من مغبة الخطأ فسوف لا تكون مجازفة كبيرة منه أن يعتقد برأيه الخاص كما سوف يكون على يقين من أنه يقدم هذا الرأي من جانبه كمقامرة غير مضمونة . ولقد كانت هذه المبادئ هي مبادئنا نحن ، على الأقل ، ولقد طبقناها ونحن نحاول أن نؤسس كل ما نقوله الآن عن الموسيقى القديمة لمصر ، والتي انتهينا للتو من التعريف بحالتها الأولى .

ولسوف يكون لغوا لا طائل من ورائه أن توسع لأكثر من ذلك حول هذه النقطة ، والتي تبدو لنا قائمة على أساس ممرين . لقد كنا بصدق أن نشرح أصل وطبيعة وموضوع موسيقى قدماء المصريين وأسباب التغييرات التي ألمت بها ، وأن نحدد بدقة ما يعنيه نفور المصريين من الموسيقى ، وليس أن نقدم تاريخاً لهذا الفن في مصر القديمة . ولقد انتهينا الآن من إقامة النقاط الأولية ، وهلذا فلم يعد يبقى علينا إلا أن نوضح النقاط الأخيرة التي ألقينا عليها بالفعل ، من قبل ، بعض الضوء .

وإذا ما أردنا أن نلخص ما سبق أن قلناه بخصوص الحالة الأولية لفن الموسيقى في مصر . فسوف نقول إن هذا الفن كان حماكاً للتقاليد الحميدة وتعبيرها

عنها ، يجسدها عن طريق الصوت^(١) ، أما الأسباب الأولية التي استوجبت ابتكاره فهي الألم واللذة ، وأما مبادئه الطبيعية فهي النظام والتناغم ، وأنه يرتكز على الجمال والرشاقة والحيوية في التعبير ؛ وأنه كان لصيقاً بالشعر أو ملتحماً به ، كما كان يلتحم بكل الخطاب الصحيحة أو المختلفة ، أي بتلك الخطاب التي لم تكن معاناتها تخفي وراء الأقنعة (الرموز) وتلك التي كانت تستخفى معاناتها وراء الرمز ، وإن عناصرها المتكاملة كانت الكلمات المنطقية واللحن والايقاع ، وإن موضوعها كان هدفه العواطف وتنقيف العقل والتسامي بالزوح ؛ وأنها كانت تهدف في النهاية إلى الإيحاء بالخلق الطيب والسلوك المستقيم ، أما وسائلها لبلوغ هذا الهدف فكانت الحكمة والفضيلة والدين والقوانين ، أما كل ما كان غريزاً على هذه الأمور فلم يكن ليتألف معها قط .

(١) حيث لم تكن الموسيقى الآلية تنتج إلا بفعل أنغام غير حية تصدر عن أجسام لا حياة فيها ، فلم يكن بمقدورها أن تتفق مع الموسيقى المصرية القديمة ، التي كان غرضها يتعارض بشكل تام مع الغرض من الموسيقى الآلية .

المبحث الخامس

الحالة الثانية للموسيقى في مصر

الأسباب المبدئية التي تسببت فيها - أصل ومنشأ هذا النوع من الموسيقى كانا غريبين على مصر - نشأت هذه الموسيقى في آسيا ، واشتقت عن الموسيقى الآلية التي استعارت منها شكلها سواء فيما يتصل بتعقدها أو بالملائمة التي تحدثها - هذه الموسيقى هي التي لفظها المصريون في البداية ، باعتبارها لا شأن لها إلا إرهاق العقل وإتلاف الخلق والتقاليد ، ثم تقبلوها في الأزمنة الأخيرة وانتشرت على أيديهم وازدهرت بنجاح بعد أن شغفوا بها .

لكي نتصور بطريقة أفضل ، تلك الأسباب التي أدت بالضرورة إلى توجيه الضربات الأولى إلى الموسيقى ، والتي عملت على تدهور هذا الفن بعد حالة الكمال التي كان عليها ، وذلك في الوقت الذي كانت هذه الأسباب فيه تحدث تغيراتها الكبرى في مصر ، فإن من أوجب الأمور أن تكون لأنفسنا فكرة عن الأماكن والأزمان والأحداث والظروف التي تمت خلالها هذه الأسباب ، وبدون ذلك فإن ما قد نستطيع أن نقوله لن يكون على أكثر تقدير سوى أمور ظنية أو افتراضية ؛ وحين يتتوفر ذلك فسوف ندع للقاريء مهمة عقد المقابلات بين الأحداث الأخرى السياسية ، تلك التي أسهمت بالضرورة في حدوث التقلبات والتغيرات والابتكارات والبدع التي ناحت بكلكلاها فوق مصر والتي اقتادتها نحو التدهور ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك أن نلقى بالا إلا للمسيرة التي اتبعتها الموسيقى وحدها ، حيث لم يعد من حقنا فقط ، أن نطمح إلى أن نلحق بالموسيقى أمورا لم تعد لها بها اليوم أية صلة على الاطلاق .

لاتهيء مصر ، التي تتحضر بين سلسلتين من الجبال^(١) تمتدا شبه متوازيتين إحداهما مع الأخرى من الشمال إلى الجنوب ، بادئة من جهة الشرق بحمل المقطم وتحدها من جهة الغرب سلسلة الهضاب الليبية ، والتي – أى مصر – يحدوها البحر من الشمال ، ويقع في جنوبها آخر شلالات (جنادر) النيل – حيث يندفع هذا النهر مسرعا فوق قاع غير مستقر ، عند اجتيازه لصخور واسعة من الجرانيت ، بحيث لا يهسيء في هذا المكان سوى مجر وعر لا يمكن اجتيازه عن طريق الماء ، لاتهيء مصر كما نرى منفذها سهلا للغرباء من أية جهة و وخاصة في الأزمان الأولى ، حين لم يكن فن الملاحة ، الذي كان لا يزال عندئذ بالغ التخلف ، يسمح لأصغر قارب باجتياز هذه الذراع من الرمل الذي يرسبه النهر ، وبحركه بصفة مستمرة عند مصبه . إن هذه الصخور المتكسرة والتي كانت تبث الرعب حتى في قلوب أبناء البلاد أنفسهم منذ زمن لا تعيه الذاكرة ، قد ظلت كذلك حتى اليوم ، ولحد أن أفضل الملاحين ليس بمقدورهم على الدوام وحتى الآن ، أن يحملوا دون أن تخنخ سفنهم هناك . وفضلا عن ذلك ، فقد كان البحر ، الذي كان القدماء ينظرون إليه باعتباره مملكة طيفون^(٢) ،

(١) سترايون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ ؛ دينيسيوس وصف الأرض .

(٢) بلوتاوك ، إيزيس وأوزiris ص ٦٤ .

مبدأ وسبب كل شر ، بل باعتباره الموت ذاته ، فهو يوحى إليهم بهلع عظيم لدرجة أنهم كانوا يشعرون بأكبر صنوف المقت التي لا يمكن التغلب عليها ، لكل ما كان ومن كان يحيى إليهم عن هذا الطريق . ولهذا السبب كذلك كانوا يمتنون الأجانب^(١) ويدعون لهم مباشرة التجارة الخارجية ، كذلك لم يكونوا يسمحوا إلا لأقل الناس من بينهم شأنًا كي يسهموا في هذه التجارة بنصيب ما . وكما كان المصريون بعيدين عن كل اتصال بالشعوب الأخرى بسبب موقع بلادهم ، فقد كانوا ينأون بأنفسهم عن هذه الشعوب كذلك بسبب مبادئهم وبسبب طباعهم ؛ وحيث لم يكن هناك ما يمحفظ طموحهم ، إذ كانوا قانعين بثروات أرضهم التي كانت تهيء لهم بوفرة كل ما كان ضروريًا لاحتياجاتهم^(٢) ، وحيث كانت تحكمهم قوانين تتصف بالحكمة وتتفر عن البدخ وعادات الأمم الأخرى ، فقد تعموا الوقت طويل بالسلام والسعادة^(٣) ؛ ولعلهم لم يكونوا يخرجوا عن هذه الحال ، بلا ريب ، لو أن حدودهم التي بدا أن الطبيعة قد جعلت منها قدرهم الذي لا يفكاك منه ، قد ظلت تحظى على الدوام بالاحترام .

ولقد كان سيزوستريوس الذي تربى منذ نعومة أظفاره على امتشاق الحسام أول ملك من ملوك هذه البلاد ، يتجازر كي يأخذ على عاتقه ، حين لم يستطع أن يكبح جماح كفائه القتالية ، أن يسطع سطوة نفوذه إلى ما وراء الحدود التي حصر أسلافه فيها أنفسهم ، فمضى بجيشه الظافرة إلى أثيوبيا وآسيا وأوروبا^(٤) ، ساعيا ،

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثاني ، ديدور الصقل ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٤٣ ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٢) وعلاوة على ذلك فقد تم تأمين مصر الآن ومنذ البداية ، بقوة ، حتى أنها ، بسبب قواتها العسكرية ، التي صمدت دون مشقة ، لم تسمح للأمم الأجنبية بدخولها بسهولة .

سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ .

(٣) ديدور الصقل . المرجع أعلاه .

« ولكن سوف تتجه إلى أرض مصر حيث لا تشاهد حربا بأى حال من الأحوال ، وحيث لا تسمع صوت نقر المزوب ، وحيث لا نعاني من الجماعة ، وحيث تنعم هناك بالسكنى » جروم ، فصل ٤٢ ؛ فقرة ٤ .

(٤) هيرودوت ، الكتاب الثاني ، ديدور الصقل . الكتاب الأول ، الفصل ٥٥ .

لتحقيق فكرة لا تتصف بالحكمة هي أن يخضع العالم كله^(١) لقوانين بلاده الحكيمه ، ومع ذلك فقد فاته أنه لكي يتحقق مشروعه هذا لابد أن يعيش وقتا طويلا بالقدر الكاف ، وبقوة وصحوة ضروريتين لدعم شجاعته وطموحه الجسور والظهور . وكانت نهاية المطاف أن استقبلت مصر ، في داخلها ، أجانب هم ليسوا سوى العبيد أو الأسرى الذي كان سيزوستريوس قد هزمهم ، ولم يكن هؤلاء يحظون إلا باحترام المصريين وفرعهم منهم ، إذ لم يكن لأولئك لا ديانة ولا حلق ولا عادات المصريين .

وحيث لم يعرف خلفاء سيزوستريوس أن يحملوا الغير على احترام صولجان ملوكهم ، الذي انتبه إليهم ، والذي كان هذا الملك قد جعله بالغ السيطرة عندما كان بين يديه فقد انتصروا إلى التنازع عليه ، وسرعان ما انتزعوه منهم خصومهم ، وهيا هؤلاء الفرصة بفعل انشقاقاتهم لتمرد الشعوب المقهورة التي لم يتوان ابناءها عن أن ينتشروا في كل أنحاء مصر ، أو أن ينشوا ويزيدوا فيها الاضطرابات والقلق ، فجعلوا من هذا البلد الجميل فريسة لأول غاز حاول الاستيلاء عليه .

وتقديم قميزي . وكان عندئذ ملكا للفرس ، على رأس جيش هائل فقه المصريين بدورهم^(٢) ، ولم تكن ديانته لقبل معبدا للاله^(٣) سوى العالم ، كما لا يستحق شيء ، في نظر ديانته ، عبادة البشر سوى الشمس^(٤) فهدم المعابد التي أقام صروحها هذا الشعب على شرف آلهته ؛ وحطمت ديانته وحطمت أوثانه ، وقتل العجل أبيض وشتت الكهان وألغى الأنظمة والمؤسسات الدينية والسياسية القديمة التي كانت قائمة في هذه البلاد . لقد تغيرت وجوه كل شيء ؛ وحيث لم تعد الموسيقى تجد هاديتها في الدين والقوانين فإنها لم تستطع أن تبقى على حالتها الأولى لوقت طويل ، فكان عليها منذ ذلك الوقت أن تسهم بالضرورة في كل التغيرات التي تحدث وأن تتأثر بها ، ولم تستطع كذلك أن تحافظ على براءتها ونقاءها المبدئين وعلى بساطتها السامية ولا أن تحفظ بوقارها النبيل الذي قد كان لها من قبل ، فسرعان ما استبدل

(١) ديودور الصقلي ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٥٣ ، ص ١٦١ .

(٢) هيروdotus ، الكتابان الثاني والثالث ، ديودور ، الفصل ٦٨ ، ص ٢٠٣ .

(٣) هيروdotus ، الكتاب الثاني .

Justin, lib I, cap. g. (٤)

الفرس بذلك كله الفخفة الآسيوية ؛ وبعد أن كانت الموسيقى في الماضي تلقى احترام المصريين باعتبارها نعمة من الآلهة بدأت منذ هذا الوقت وقد تغيرت صورتها وتغير الغرض منها] تلقى منهم الصد والازدراء ؛ باعتبار أنه لم يعد من شأنها إلا أن تؤدى إلى رخاوة النفوس ، وإلى أن تفت في عضد السجاعة وأن تلف الأخلاق .

ومنذ هذا العصر ، وجب على المصريين في واقع الأمر أن يكونوا فكرة سيئة عن كل موسيقى أجنبية ، لكنهم لم يستطعوا فقط أن يزدروا موسيقاهم الخاصة بهم ، وعلى النحو الذى عرفوها عليه ، فقد كانت تحكم هذه الموسيقى التى نهضت على مبادىء أصح الفلسفات ، قوانين باللغة الحكمة ولحد تظلل معه باعثة على الاحترام من جانبهم ؛ وكل الظواهر تبرهن لنا على أن ما رفضوه حقيقة ، على مر الأيام ، من هذا الفن قد جاءهم من آسيا .

فلقد عرفنا أن القوانين الخاصة بالموسيقى في مصر لم تكن تتقبل فيها^(١) إلا ما كان من طبيعته أن يسامي بالزوج وأن يعودها على المشاعر النبيلة وأن ينشيء النفوس على الفضيلة ، وإن هذه القوانين كانت تحظى الزيادة البالغة والتنوع الشديد في الأنغام ، باعتبارها لا تستطيع أن تصور إلا حالة نفس الإنسان العاقل والمعتدل والمتسامح والقوى والشجاع . ونحن نعرف من جهة أخرى أن النقائص النقيصة كانت على وجه الدقة هي طابع الموسيقى الآسيوية ، تلك التى كانت شديدة التنوع^(٢) ، كثيرة الانسات^(٣) ، باعثة للشهوات والملذات^(٤) ، رخوة متراخية ، تدعى للفسق وتحض على الرذيلة^(٥) . وهذه إذن هي الموسيقى التي دخلت مصر مع مجيء الفرس عندما أصبحوا سادة لها ، وهى تلك التي رفضها المصريون .

ولكننا قد قلنا من قبل إن المثالب التي جعلت من هذا النوع من الموسيقى أمرا يستحق اللوم ، تعود بالدرجة الأساسية إلى نقيصة استخدام الآلات ، وهو الأمر

(١) نفس أنتا مدفوعون ، على الرغم منا ، لأن ذكر القارئ على الدوام بأفكار حول الموسيقى القديمة في مصر تبدو لنا متعارضة مع أفكارنا المسبقة لعد أنها تحتاج دوغا انقطاع لأن تتشع وتبعد .

(٢) Apaul. Florid. lib. I

(٣) المؤلف نفسه ، والمراجع نفسه ؛ أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٤) أفلاطون ، المراجع السابق .

(٥) نفس المؤلف ، نفس المراجع .

الذى يتبقى علينا أن ندلل عليه . ولهذا فإن من الضروري أن نعود إلى منشأ هذه المثالب وإلى منبع التدهور الذى أصاب الفن ، وأن نضع يدينا على التوجيه الخاطئ الذى تلقاء هذا الفن فانحرف به عن الغاية التى هيئت له بفعل الطبيعة ؛ ولا فلن يكون بمقدورنا أن نفسر علام كانت تشتمل الحالة الثانية لفن الموسيقى عند قدماء المصريين ، حيث أن هذا التوجيه الخاطئ الذى تلقاء هذا الفن في آسيا الذى تابع مسيرته إلى مصر ، هو الذى سموا ملاحظة مسيرته ، وبخطوات تطوره ، وهو نفسه الذى ينبغي له أن يتضح كى يدعم فكرتنا .

ومنذ البداية ، فإن من البدئى أن الصوت ، بين كل الالات الموسيقية ، هو أوطا وأكثرا طبيعية ، وأن الالات الموسيقية الأخرى لم يتم ابتكارها إلا بعد وقت طويل للغاية من اكتشاف فن الغناء . ويفترض توافق هذه الالات بالضرورة ، ليس فقط وجود معرفة مسبقة بالفن الذى جاءت هذه الالات من أجله ، وإنما كذلك وجود ومعرفة كل مبادىء الموسيقى ؛ فالعدد الضئيل للغاية من النغمات الصادرة عن تنااغم وتتوافق الالات الأولية ، وكذلك استعداد هذه النغمات ، يدللان بوضوح أنهم (المصريين) قد فكروا في هذه الالات ، بعضها لاعطاء المقام (التون) للصوت أو للإبقاء على الصوت في التون الذى كان المغني قد شرع فيه من قبل ، ولكن يقود هذا المغني إلى نقاط الارتكاز التى يستطيع أن نقل إليها التغيرات المختلفة في طبقات الصوت ونغماته ونبراته ، ولكن يضع الحدود التى ينبغي على المغني أن يحصر نفسه في داخلها ؛ أما بعضها الآخر فلكله يحدد إيقاع وزن الشعر أو الغناء أو الرقص . إن النغمات نفسها التى كانت تكون تنااغم القيثارة ذات الأوتار الثلاثة كانت كذلك هي الأنعام التى أسس عليها القدماء مبادىء وقواعد علم العروض ؛ « فتلحين الخطابة^(١) - كما يقول ذينيس هاليكارناس فى كتابه مقالة عن فن ترتيب الكلمات^(٢) »

Denys d'Halicarnasse, traité de l'arrgement des mots

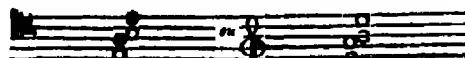
« يتبنى منذ البداية الفاصلة الخامسة ، فهو لا يستطيع أن يعلو نحو الحاد أو الجهير لاكثر من ثلث تونات ونصف التون ولا أن ينخفض نحو الغليظ أو الخفيض

(١) كلمة لحن (Mélodie) مأخوذة هنا بمعناها الاشتراق ، فهى تعنى في هذا السياق : إيقاع الجمل الذى يتألف منها الحديث .

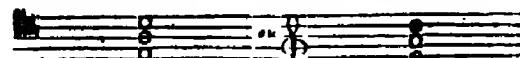
Edit, Simon. Bircou. pag. 38 (٢)

لأبعد من هذه الفاصلة^(١) ؟ لكن المبادىء التي نهضت على نظام التناقض أو تناغم القيثارة ذات الأوتار الأربع عند الإغريق كانت أوسع مدى من المبادىء التي سبق أن حددتها المصريون القدماء في تناقض أو توافق قيثارتهم ذات الأوتار الثلاثة^(٢) . كانت النغمة الوسطى تشكل في تناقض (هارموني) القيثارة ذات الثلاثة أوتار الفاصلة الرباعية مع النغمة الغليظة ومع النغمة الحادة، وكانت التبغستان الطرفيتان ترددان مجموعات من ثمان وحدات (أو كناف)^(٣) ، وكان هذا هو أكبر امتداد ينبغي

(١) إليكم الاختلاف الخاص بالقيثارة القديمة ذات الأربع أوتار المستخدمة عند الإغريق ؛ وسنعرف بالصعوبات والمساوئ التي جرها التعديل الذي أدخل على القيثارة القديمة ذات الأوتار الثلاثة .



(٢) من المفيد أن نسترجع الانتباه إلى أن هذه الأنغام كانت الأنغام الأساسية في المقام الدوري ، وهو أقدم هذه المقامات ؛ ومنذ ذلك الوقت والمقام الدوري يبدأ بنعم أكثر انتفاضا ، إذ كان يضمن فيه la Proslambanomène : [وهو اسم أكثر الأوتار غلظة (أى أشدتها حفوتا) في النظام الموسيقي عند اليونانيين ، وقد سمي بهذا الاسم لأنه أضيق لأول مرة إلى القيثارة رباعية الأوتار - المترجم] وإليكم هذا الاختلاف في حالته الأولية :



والذى يقدم بالمثل النغمات الرئيسية للطبيقة الوسطى للصوت البشري ، سواء في ذلك أن كان صوت رجل أو صوت امرأة ؛ وتوافق النغمة الحادة فصل الصيف ، وتقابل الوسطى فصل الربع ، أما الغليظة فقابل الشتاء ؛ وف واقع الأمر فإن التأثير الانفعالي الذي يتيح هذه النغمات حين تتحدث ، له علاقة كبيرة بحرارة الجلو في الفصول المقابلة ، كل منها ، لواحدة من هذه النغمات : فحيث تنتج النغمة الأحده حين انفعال قوى وتسبب بدورها قدراً كبيراً من الحرارة في الدماء فإنها تتفق أكثر من غيرها مع فصل الصيف ؛ وحيث كانت النغمة الوسطى تصدر عن انفعال معتدل وتسبب قدراً قليلاً من الحرارة ، فهي تنسى ولابد إلى الربع ؛ أما النغمة الغليظة ، وهي التي لا تنتج إلا عن تردد بالغ البطء ، أو بفعل مشاعر لا تحدث سوى انفعالات واهنة لا تسبب في أى حرارة أو دفء ، فهي أكثر توافقاً مع فصل الشتاء . ويدرك بلوتايك في الكتاب الرابع من أحاديث المائدة ؛ السؤال الرابع عشر ، شيئاً مماثلاً لهذا حين يقول ما نصه : « ويقول الدينيون (نسية إلى عبد الله) إن زيات الفن لم يطعنهم قط على أسماء الأنغام أو الأوتار ؛ ولما كان العالم في مجموعه منقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية : القسم الأول وهو قسم الطبائع الحامدة ، والثاني خاص بالطبائع التخrikة ، أما الثالث فخاص تلك الطبائع الموجدة تحت كوكب القمر ؛ وأنها جديعاً تبعد عن بعضها البعض بحسب متناسقة ؛ ويصر هؤلاء على أن لكل نغمة من النغمات واحدة من زيات الفن تقوم بحراستها : فنحرس النغمة الأولى الريه المسماة هييات Hypate ، أما النغمة الأخيرة فحرسها الريه نيت nète ؛ لكن الريه ميز mise هي التي تقوم بحراسة النغمة الوسطى ، تلك التي تستوعب وتقود ، قدر الإمكان ، الأشياء الثانية إلى الآلة ، والأمور الأرضية إلى الأجرام السماوية على غرار ما قدمه أفلاطون بطريقة عميته على أنها مهاناً تحت أسماء جنيات =

للصوت أن يبلغه في الحديث العادي .

وحيث ظلت الآلات الموسيقية تقتصر على هذه الأنغام الثلاثة فإنها لم تكن تستطيع أن تضر باللحن ؛ أما عندما فكر الناس في عدد أكبر من الأوتار ؛ وأمكن الفنان أن ينوع النغمات على هواه ، فقد تخلق نوع آخر من الموسيقى لم يعد يرتبط بشيء يبادره اللغة المنطقية ؛ وحيث كان يعتقد كل امرئ أن يعدل فيها طبقاً لذوقه الخاص أو تبعاً لنزواته ، فإنه لم يعد يسترشد إلا بلذة الأذن ، بل بالخيال والميل إلى التبدل ، ساعياً للتغلب على صعوبات بالغة الصخامة دونها غاية أو غرض دون ضرورة كذلك . لكن الجهل الذي يهلك هذه الالترافات الباعثة على السخرية فقد بدأ يرغم الفنان على نحو ما لأن يستسلم للأمر ، وسرعان ما نسى الناس حتى تذكر المبادئ الرئيسية لفن الموسيقى ذاته ، بفعل العادة التي اكتسبوها من هذا الفن الوليد ؛ وهو فن صناعة محض .

ومع ذلك فقد انقضت قرون طوال دون أن يحملن امرؤاً بأن يغير شيئاً في الأغراض الأولية للآلات الموسيقية ؛ فبرغم أن ابتكار هذه الآلات يرجع طبقاً لكتابنا المقدسة إلى أزمان تسبق الطوفان^(١) ، فإنه لم يصلنا ما يشير قط إلى أن وسائل أداء الموسيقى قد زيدت في أي بلد لأكثر من أربعة عشر قرناً بعد هذه الكارثة .

وحتى زمن سيزوستريوس ، لم يكن المصريون بعد يعرفون سوى أربعة أنواع من الآلات :

١ - القيثارة ذات الأوتار الثلاثة والتي انتهينا من الحديث عنها .

= أوقيات الموت والحياة مطلقاً على الأولى منها اسم اتروبوس [وهي التي تعد خاتمة خيط الحياة] ، وعلى الثانية اسم لاحيزيس [وهي التي تدبر المغزيل فيمتد خيط الحياة] وبطريق على ثالثتها اسم كلوبو [وهي التي تقوم بقطع الخيط فتنهي الحياة] ؛ أما عن حركات السيارات الثاني فقد نسبوها إلىهن باعتبارهن جنيات^(*) ولسن ربوات فنون » . انظر بخصوص هذه الأنواع من التأملات أو الأنكار : مقالة عن خلق الروح ، للمؤلف نفسه وكذلك حوارية تيماؤس لأنططون .

(*) تمنى كتبة sirènes المستخدمة هنا : جنيات خرافية نصفها الأعلى لرأة والنصف الأخر لطائر أو سمكة ؛ وهن يسكن الصخور الوعرة بين جزيرة كابريل وساحل إيطاليا ، ولكن يجذبون المسافرين بفعل طلاوة وسحر غنائهن ؛ وحين لم يتأقلموا بغنائهم وصوتهم فقد ألقين بأنفسهم إلى البحر كما تقول الأسطورة . [المترجم]

(١) سفر التكوين ، الأصحاح ٤ ، الآية ٢١

٢ - الدف الذى يستخدم في ضبط إيقاع الرقصات .

٣ - البوكسان أو البوق ، للإعلان عن موعد الصلوات والأضحيات والأهلة أو الأقمار الوليدة ، ولدعوة الشعب للالجتماع في المناسبات الاعتيادية عن الحياة المدنية أو لإعطاء إشارة ما في الجيوش .

٤ - النغير ، عندما يتصل الأمر ببعض الأمور المأمة التي تتطلب إسهام الشعب كله . ولم يكن هذا النغير سوى أنبوب مستقيم أو مخروطي الشكل أو هو على أكثر تقدير ينحني ببساطة عند طرفه^(١) على غرار البوق أو البوكسان الذي كان يصنع من قرن بقرة ؛ مع اختلاف وحيد هو أن النغير يصنع من الخشب والصلصال أو من المعدن .

وتكلكم ، على الأقل ، كانت الآلات الموسيقية التي جملها العبرانيون معهم في هذه الفترة عند هروبهم من مصر ، بعد أن أقاموا فيها لأكثر من أربعينأئمة عام^(٢) ، وعلى هذا النحو كان استخدامهم لها في البداية ، ولا يستطيع المرء أن يفترض أن هذه الآلات كانت خاصة بهم ، ذلك أنه لم تكن لترك لهم ، في حالة الأذلال التي انكمشوا إليها في مصر لا الحرية ولا وقت الفراغ اللازم كى يستخدموها ؛ ولو قد كانت لدى المصريين آلات أخرى ، لما كان هناك أدنى شك في أن الإسرائيليين لم يكونوا يتزدروا في الاستيلاء عليها ، بنفس الطريقة التي استولوا بها على الآنية الذهبية والفضية المملوكة للمصريين^(٣) ؛ وفضلاً عن ذلك فقد كان بنو إسرائيل قد اعتادوا على أخلاق وطبع المصريين وعلى ديانتهم ، حتى أنهم ظلوا لوقت طويل بعد خروجهم من مصر ، يعودون إلى هذه الديانة ، وإلى هذه الطباع ، مرات عدة ، برغم

(١) إن ما نظر إليه باعتباره نايا في لوحة اسحاق Isiague لا يليو لنا سوى بوق من هذا النوع ، أما سبب الخلط الذى يؤدى إلى إطلاق اسم ناي في بعض الأحيان على البوق ، والعكس . حين يفتح اسم بوق أحياناً إلى الناي عند القدماء ، هو أن كليهما كانا بالمثل مصنوعين من أنبوب كا كان كلاماً يحدث صفير ، وفي أن الخلاف الوحيد بينهما يكمن في الحجم إذ الناي أصغر حجماً من البوق ؛ ولهذا السبب كان يشار إلىهما ، كليهما ، باسم توبا Tuba باللاتينية وتعنى الأنبوب أو باسم سيرينكس Syrinx باليونانية ، وذلك قبل أن يفك الناس في صنع الناي من عظمة ساق الأبل ؛ ومن الاسم اللاتيني جاء الاسم تيبيا Tibia الذي أصبح الالاتين يشيرون به بعد ذلك إلى الناي .

(٢) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني عشر ، الآية ٤٠ .

(٣) شرحه ، ٣٥

الاعتراضات التي كان يديها موسى باسم الرب ، اذ لم يستطعوا تحت سطوة هذا الميل من جانبيهم ، أن يقاوموا رغبتهم في صنع وشن للإله أليس وأن يعبدوه^(١) ، مع الأخذ بطقوس العبادة التي تعود المصريون أن يقوموا بها لهذا الإله ، وكذلك مع أداء صنوف الغناء نفسها ، والرقصات نفسها التي كان المصريون يختصونه بها^(٢) .

وتؤكد كل الشواهد ان الأنواع الأربع من الآلات الموسيقية التي انتهينا من الحديث عنها كانت أول الآلات المعروفة . وكانت هذه أول الآلات التي استخدمها المصريون لأنها أكثر بساطة من الآلات الأخرى وأكثر منها سهولة وقابلية للاستيعاب في وقت قصير ، وأنها كانت أكثر مباشرة وأشد تأثيرا ؛ ولم يكن قدماء المصريين يعرفون غيرها في زمن موسى .

لكن الأمر لم يكن يمضي على هذا التحريف آسيا ؛ ففي هذه الفترة نفسها كان الناس مكثين بهمة فائقة على تطوير الآلات المعروفة وأبتكار آلات جديدة ؛ وسيكون من السهل على كل منا ، عن طريق التاريخ لهذه الالتراءات أن يقوم بالمقارنة بين الأحداث السياسية التي وقعت في مصر في الوقت ذاته ، وأن يتصور متى وكيف أدخلت هذه الآلات إلى هناك ، فمن المرجح أن تكون بذورها قد انتقلت إلى هناك منذ فتوحات سيزوستريوس ، أو عن طريق العبيد أو الأسرى الذين اصطحبهم هذا الغازى إلى مصر معه ، أو على يد أبناء آسيا الذين جذبهم إلى هناك ظروف ودافع مختلفة : لكن هذه البذور لم يكن بمقدورها أن تنبت وتنمو بنجاح إلا حين لم يستطع المصريون ، وقد أخضعم الفرس ، أن يواجهوها بالمقاومة .

وطبقاً لتاريخ باروس Paros فإن هيجانيس Hyganis الفريجي ، نسبة إلى منطقة في آسيا الصغرى هو أول من اخترع الناي^(٣) وأول من غنى على أساس المقام

(١) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني والثلاثين ، الآية ١٩ ؛ ولقد كان العجل مصنوعاً من الذهب . ويقول في هذا الصدد لاكتانس ، عن الحكمة الزرقاء ، الكتاب التاسع ، فصل ١٠
وأن هذا العجل النحبي كان مثلاً للإله أليس .

(٢) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني والثلاثين ، الآيات ١٨ ، ١٩ . ويرد فيلوب اليهودي Philon في كتابه الانشاء أن المصريين قد كانت لديهم عادة أن يغنو الأشعار وهم يرقصون حول الإله أليس .
Joann. Marsham, canon chronicus, AEgypt, Hebr. Graec. ad seculum IX pag. (٣)
= 112, Londini, 1672, in- fol. Lenglet du Fresnoy, Tablettes chronologiques, ect (Deipnos. lib

الدوري، وهو في الوقت نفسه مؤلف عديد من الأغانيات الأخرى على شرف الإلهين باخوس وبان ، وقد عاش في نفس الوقت الذي كان أرثيرون Erichthon فيه يحكم أثينا ، في نحو عام ١٤٨٧ قبل ميلاد المسيح ، وبعد أربع سنوات من خروج الأسرائيليين من مصر ، وقبل ستين من حكم سيزروستريس . ونحن هنا نشير إلى كل ذلك حتى يتبيّن القارئ بشكل أفضل ، توافق كل الأحداث التي من شأنها أن تتطابق على ما نحن بصدده ، لكي ندلل عليه .

ويرغم أن هناك احتفالاً ضعيفاً في أن يمكن رجل واحد من اختراع أشياء كثيرة ، وحده ، فإن من الأرجح على الأقل أن الناس في هذه الفترة كانوا معنيين بدرجة كبيرة بتطوير فن العزف على الناي ، وهو فن كان لا يزال حتى هذا الوقت في مرتبة تقترب من العدم ، إذ أن أبوليوس Apulée عند حديثه عن هيجانيس هذا^(١) يذكر أن الناس لم يكونوا قد فكرروا بعد في طبيعة الأنغام ، وأنهم كانوا يستخدمون الناي بالطريقة نفسها التي ينفعون بها في البوح ، وأنه لم تكن توجد أنواع كثيرة من الناي ، بل لم يكن قد وجد بعد الناي المثقوب ثقوبها عديدة ، وأن هيجانيس هو أول من حاول العزف على نايين في الوقت نفسه ، معاً^(٢) ، وأول من أحدث عن طريق نفخة واحدة ائتلافاً بين نعمتين ، إحداهما حادة والأخرى غليظة ، بواسطة أنبوتين أحدهما على

XIV, cap. 11, pag. 617, C) = ويقول أثينايوس في المرجع السابق إنه لما كان أحد ملوك فريجيا Phrygie (ولعله هيجانيس) يجعل الناي المقدس يحدث أنغاماً وحقيقة ، فقد كان هو أول من ابتكر الغناء بواسطته ، وجعله مطابقاً لعمرقة اللغة الدورية (أحدى لهجات اليونانية القديمة) .

Florid. lib. 1, pag. 405. Iut. Paris, 1601 in, 16 (١)

(٢) الحديث هنا يدور حول الناي المزدوج ، وكأنه يطلقون عليه اسم الناي المختنى حين يكتنفه أحدهما عن الآخر بدءاً من النقطة التي كانا يتصلان عندها بالقرب من الفتحة ؛ وينسب بلين Pline (التاريخ الطبيعي ، الكتاب السابع ، الفصل ٥٦) ابتکاره إلى مارسياس ، وإن كان يوريبيديس في تراجيديته ريزوس Rhésus ، البيت ٩٢٢ ، يكتفي بالقول بأن مارسياس كان ماهراً في العزف على الناي .

وينسب كاليماك Callimaque نشيد إلى ديانا البيت ٢٤٤ إلى ميرفا ابتکار الناي المصنوع من عظمة ساق أبل صغير ، أو ما يطلق عليه اللاتين اسم تبيسا وهو مثقوب بعده ثقوب ؛ وقد قال بنفس هذه الأسطورة أوفيد التقويم ، الكتاب السادس ، سطر ٦٩٦ وما بعده ، ولكنه يضيف أن ميرفا قد لفظت هذه الآلة الموسيقية بعد أن لاحظت أن العزف عليها يجعلها تندو مقطبة فالقطبه سير [شخص خراف نصفه الأعلى لبشر والنصف الأسفل لماعز] (وهو مارسياس) وتدرب عليه ، وأصبح ماهراً في العزف به ، ثم تجاسر على تحدي ربات الفنون ، فهزمه أبوللون وعاقبه على ذلك بأن سلخه حيا .

العين والآخر على اليسار^(١) ، وأنه هو ، في النهاية ، أول من عين ملمس هذه الآلة .

من هذه الرواية نرى أن هيجانيس لم يكن في الحقيقة هو مخترع الناي مادامت هذه الآلة الموسيقية كانت معروفة من قبله ، وإنما هو مبتكر ل النوع جديد من الناي ، هو الناي المثقوب ثقوبًا عديدة ، وكذلك فن العزف على هذا الناي بتحديد أو تعين ملامسه ، وهو أمر قد ظل مجهولاً طبقاً لرواية أبو ليوس *Apulée*^(٢) . وحول هذا المعنى نفسه لابد أن نستمع إلى هذا النص من بلوتارك^(٣) : « كان هيجانيس هو أول من عزف على الناي ثم ابنه مارسياس من بعده ثم أوليب^(٤) » ؛ وقد كان بلوتارك بلا ريب يرى نفس رأينا لأنه يضفي ليقول لنا : « ذلك أنه لم يكن لا مارسياس ولا أوليب ولا هيجانيس هم أول من ابتكر الناي كما يقدر بعض الناس ، بل إن ما يستطيع المرء أن يعرفه عن طريق الرقصات والأضعثيات التي تقدم على أنغام المزمار والناي إلى أبواللون وكذلك إلى ألكي^(٥) *Alcée* ، بين آلة آخرين قد تركه [هيجانيس] مكتوبًا في بعض أناشيده . وفوق ذلك فإن صورته في جزيرة ديلوس توضحه ممسكًا بيده اليمنى بقوسه ، ومسك في يده اليسرى ريات الفتنة ، حيث تمسك كل واحدة مفهمن بالآلة موسيقية ، فإذا داهن تمسك بالقيثارة ، وأخرى بالمزمار ، وثالثة ، وهي التي تقف في الوسط ، بالناي الذي تقريره من فمها ، ولكن لا تظني أنتي قد تخيلت ذلك كله [أقول لك] إن انتيكليس وايسير قد لاحظا الأمر نفسه كذلك في تعليقاتهم .. اخ

أما المؤرخ القديم جوبا *Juba* الذي يشير إليه أثينايوس *Athenée*^(٦) فينسب اختراع القصبة أو المونول إلى أوزيريس ، ملك إله مصر ، ولكن هذه الآلة لم تكن

(١) انظر الفصل الرابع ، من الباب الثاني من وصفنا للآلات الموسيقية عند الشرقيين ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٦٤ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

(٢) انظر المامش رقم ٢٧ .

De la Musique, pag 661, A. (٣)

(٤) حيث يذكر بلوتارك فيما بعد (ص ٦٦١ C) أنه يوجد اثنان يسميان باسم أوليب ، فيبدو أن صاحبنا هنا هو أوليب الأول ، ابن مارسياس .

(*) أول ملوك الاسرائيليين ، حكم في القرن الحادى عشر قبل مولد المسيح ، وقد قتل نفسه في معركة جلبوس حيث لقي المعركة على يد الفلسطينيين (عن التوراة - المترجم) .

(٥) مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

سوى قصبة من القش ، وليست بها ثقوب لتعيين ملمسها ، كما أخبرنا هو بذلك ، مما لا يمكن معه اعتبارها آلة موسيقية ؛ وفضلاً عن ذلك فإن جابلونسكي^(١) يرهن لنا أن اسم أوزيريس لم يعرف في مصر إلا بعد هروب العبرانيين بقيادة موسى بنحو عشرين وثلاثمائة عام ، أى في العام ١٣٢٥^(٢) قبل ميلاد المسيح ؛ ونستخلص من ذلك ، إن هذا النوع من الناي ، والناي السابق عليه . كانوا معروفين في فريجيا *Phrygie*^(٣) قبل أن يعرفا في مصر ، بل حتى قبل أن يعرف اسم أوزيريس نفسه هناك^(٤) .

ومهما يكن من أمر فليس ممكناً فيما يبدو لنا أن يتوصل هيجانيس إلى تطوير الناي وفن العزف عليه ، لحد من الاتقان يكفى لتقدير الناي لصاحبة الغناء الدينى ، دون أن يلقي الأمر استنكاراً ، لمجرد أن يورد ذلك في تأريخه ماربردى باروس *Marbres de Paros* ، ما لم يكن الأمر قد تم بغية إضفاء نوع من القوة والرجلولة على تلك الصرخات الحادة ، التي كان يطلقها الكهان في اليونان القديمة ، بأصواتهم المختلة ، أثناء الرقصات التي كانوا يؤدونها على شرف أم الآلهة .

ولسنا نجد قط في الأرمنية المتأخرة ، مثلاً كان الناي فيه مصحوباً بالصوت البشري أكثر قدمًا من المثال الذي يقدمه لنا سفر الملوك الأول^(٥) حيث قيل : ونزل الأنبياء من الجبل تصاحبهم أصوات القيثارة والجيتار والناي وضجة الدفوف ، وكان هذا في عهد شاعر^(٦) في نحو عام ١٠٥٠ قبل مولد المسيح ؛ ومع ذلك فإننا

(١) معبد كل آلهة مصر ، المجلد الأول ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول ، ٥ ، ١٦ .

(٢) لا يكفي أبداً أن نوّق هذا الحساب مع حساب المداول التاريخية التي وضعها جون بلير *Jhon Blair*

(٣) يجمع كل الشعراء الأغريق واللاتين على أنهم يجدون في الفريجيان (أهالى فريجيا) مخترعى الناي . وقد

اتبع إسيدوروس هذه الرواية التي تعود إلى زمن ضارب في القدم :

الأصول ، الكتاب الثالث ، فصل ٧ فن الموسيقى

(٤) ومع ذلك فإن ترزيس *Tzezés* لم يتردد في التأثر إلى كل من عطارد وأوزيريس ونوح وبانخوس باعتبارهم متعاصرين : الخليادة الرابعة ، الكتاب الثاني ، البيت ٨٢٥ وما بعده .

(٥) الاصحاح العاشر ، الآية الخامسة .

وبالرجوع إلى الكتاب المقدس ، المعهد القديم ، لم أجده هذا النص في الموضع المشار إليه . [المترجم]

(*) ابن جوبير واتسون ، شاعر وموسيقى ، وهو الذي بنى أسوار طيبة التي كانت أحجارها ، كما تقول الأسطورة تصطف من تلقاء نفسها [المترجم] .

لا نزال على شكوكنا في أن مثل هذا الحشد لآلات موسيقية من أنواع بالغة التعارض ، وفي الوقت الذي كان فن العزف عليها لا يزال حديث العهد وغير معروف إلا في أضيق نطاق – قد استخدم في هذه المناسبة ، هدف آخر سوى إحداث ضجة صاحبة لا مناسبة لها ، وإن كان منغما ، وذلك بقصد أن يثير أو يلقى في قلب ومشاعر الأنبياء ، تلك الرجفة وهذا الأضطراب اللذين كان القدماء يرونهما ضروريين لتوليد حماسة النبوة ؟ وليس هناك أى سبب ظاهري لكي نفترض أن مثل هذا الخلط المضطرب من أنغام القيثارات والجيتارات ، مضافا إليها ضجة الأبواق ، يمكنه أن يصنع جموعا لحنيا متاغما وصالحا للغناء . وهكذا نستطيع نحن أن نؤكد أن استخدام الناي والجيتار والقيثارة أخغ . لم يكن مألفوا أو متقبلا بعد لا في طقوس العبادة ولا لصاحبة الغناء ، ذلك أن فن العزف على هذه الآلات كان لا يزال حديث العهد ، لدرجة كبيرة ، ولدرجة كبيرة كذلك كان غير متقن .

وتبعا لذلك فلابد للمرء أن يكون على يقين من أن المصريين لم يكونوا قد قطعوا في التقدم في فن العزف بالآلات الفخ والآلات الورقية شوطا أكبر مما فعل الاسرائيليون ، لهذه الأسباب :

أولا : كان المصريون أبعد من هؤلاء الاسرائيليين عن تلك الشعوب التي ابتكرت واقتنت هذه الآلات ، ولذلك فلم يصلهم علم بها .

ثانيا : لأن طابعهم المعادى لكل ابتكار لم يكن لبعضهم كى يذعنوا للأخذ بذلك .

وثالثا : لأن الطبيعة المبدئية لموسيقاهم وأنظمتهم كانت مناقضة لذلك .

ومع ذلك فحيث يتحمل أن نوعا من التناقض الغريزى في الطياع ، ظل قائما دوما بين العربين والمصريين ، قد أدى إلى حمل المصريين على لفظ ما يقره العربون ، فلنأخذ ، كى نتأكد ، بشكل أفضل ، من الحالة الأولى التي كان عليها فن الموسيقى في مصر القديمة ، وسيلة أخرى للمقارنة أكثر مباشرة وأقرب منا ، يستطيع الإغريق أن يقدموه لنا ، أو تستطيع ذلك جاليات المصريين . بادام هؤلاء الأغريق ظلوا يحتفظون لوقت طويل بديانة المصريين وتقاليدهم وعاداتهم .

ويعود هوميروس ، الذى وصف بقدر كبير من الدقة في إيازته وأوديساه تقاليد

الاغريق القدماء ، دليلاً موثقاً به لا يمكن أن يضللنا . وليس هناك بالتأكيد ما يمكنه أن يجعلنا نكون أدق الأفكار عن فن الغناء من صنوف المدح والتقرير التي كان يكتبهما هذا الشاعر للمنشدين فيميوس Phémius وديمودوكس Démodocus ، وما يقصه علينا أمير الشعراء هذا عن التأثيرات التي كان هذان المنشدان يحدثانه بفنهما . ومع ذلك ، وفي الوقت نفسه ، فقد لزم هوميروس الصمت التام والمطلق حول جداره الموسيقي الآلية : فهو في كل موضع من أشعاره يقدم لنا فن العزف على الآلات في حالة مختلفة للغاية ، مما يرهن على أن الاغريق القدماء الذين كانوا قد تلقوا عن المصريين ، موسيقى بلغت تمام النضج فيما يتصل بالغناء ، لم يكتفوا عن التردد على مصر ليتعمقوا في كل مبادئ هذا الفن التي كانت تولى أكبر اهتماماً للأنشيد المليئة بالعلم ، والمقدسة (الدينية) والتي كان قد جلبها من هذه البلاد موسايوس وأورفيوس ، ولم يكونوا قد تعلقوا بعد ، وبدرجة كبيرة ، بفن العزف على الآلات ؟ ولم تكن القيثارة حتى ذلك الوقت ، وهي الآلة الموسيقية التي تم اختراعها منذ قرون عديدة على يد عطارد ، لتنستخدم من جانبهم إلا لضبط الصوت ومساندته ، بل لقد كانت هذه الآلة تابعة للغناء ، حتى إن هوميروس لم يتطرق قط إلى تأثيرها الخاص ؟ وما لا شك فيه أن هذا الشاعر ، الذي لم ينس قط أن يسجل شيئاً كان جديراً بالتسجيل مهما تكن ضالته ، لم يكن ليحمل أن يخبرنا بأمر يختص بالموسيقى الآلية .

أما أولئك الفريجيين^(١) وهو أقدم من عرف بهذا الاسم لما يقرب من قرنين قبل حرب طروادة^(٢) فقد علم الاغريق فن التوقيع على الآلات الوربية . إذن فهذا الفن لم يكن معروفاً في مصر بعد ، وإلا لكان موسايوس أو أورفيوس قد تبناه استعماله بدلاً من هذه الغيبة المطلقة لأى شيء يتيح لنا أن نجد بصيص ضوء يكشف لنا أنهما قد حصلا ، ولو قدرًا ضئيلاً من المعرفة عن هذا الفن ؟ اللهم إلا إذا كان هناك من يشاء لنا إن خلط بين فن العزف على القيثارة وبين مهارة العازف ، حين يجعل قيثارته تصدر

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٠ .

وأنظر كذلك ملاحظات بوريت Burette حول هذا الحوار .

Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres , art. XXX , pag 254 , tom X , in 4.

Plut. Ibid. pag. 667. Remarques de Burette. Ibid (٢)

أنغاماً عن هذا الوتر أو ذاك كى تعطى النغم أو التون للمغني أو لتعيده إليه إذا ما حاد عنه .

أما عن الناي ، فإن هوميروس لم يتحدث عنه إلا عند وصفه لدرع أخيل في الكتاب الثامن من إلياذته ، حيث نجد الناي ينضم إلى الجيتار لصاحبة الرقصات التي تم في حفلات^(١) العرس . ولكن ، حين يتحدث عن الرقصات التي كانت تم وقت جمع الكروم ، لا يشير إلا إلى الجيتار وحده ، الذي كان عندئذ يضبط ويقود صوت المغنيين^(٢) ، ثم يعود ، في مكان آخر ليتحدث عن نوع من الناي الصغير يسميه سيرزككس^(٣) Syrinx ، كان يستخدمه الرعاه كى يتسللوا وهم يرعنون قطعاً لهم : الأمر الذي يجعلنا نرى أن هذه الآلة كانت لا تزال بعد في اليونان باللغة الحشونة ، وفي حالة من التدنى لا تسمح باستخدامها في مناسبات أو أوساط تحظى ببعض أهمية ، في حين كانت هذه الآلة عند العربين منذ نحو قرنين تحظى بالفعل بمكانة نبيلة ، لدرجة بدت معها جديرة بصاحبة غناء الأنبياء ، أو على الأقل بصاحبة الرقصات والحركات الأخرى التي كانوا يستهضون بها أنفسهم لاستلهام النبوءات ، وهذا ، على وجه التحديد ، ما يجعلنا ندرك أكثر من غيره ، كم كان الأغريق القدماء أكثر حذراً وتحفظاً في استخدام الآلات الموسيقية ، وهو ما لم يفعله العربيون الذين كانوا ، فضلاً عن ذلك ، أكثر قرباً من منبع الابتكارات أو البدع ، لكونهم أنهم يقطنون آسيا .

ولكي يقر في أذهاننا أن هذه الملاحظة ليست متسرعة أو جزافية ، فيكتفى أن نقارن بين ما يقوله الشاعر الإغريقي القديم عن استخدام الناي ، وبين ما يقوله هسيود المولود في آسيا ، والذي ربما كان يقدم لنا تقاليد بلاده بينما هو يقدم لنا الشخصيات التي قام بتصويرها في قصيده التي عنوانها درع أو ترس أخيل ، وسوف نرى أن الشاعر يقدم لنا الناي باعتباره يستخدم في مصاحبة الصوت في الجوقات ، وكذلك في ضبط حركات الرقص لتنفق مع مقاطع الغناء . وبأقى هذا الاختلاف الملموس للغاية ، حين نلقى إليه بالنا ، بالضرورة من اختلاف الأحلاق والتقاليد

(١) الإلياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ .

(٢) شرحه ، البيت ٤٦٩ .

(٣) شرحه ، البيت ٥٢٦ .

الخاصة يبلد كل من هذين الشاعرين المتعارضين ، ومن أن الناس في آسيا تتقد حماسة بحثا عن أساليب جديدة للأداء كان يثرون بها الآلات كل يوم ، في حين كان الناس في اليونان لا يزالون محصورين في إطار المبادئ التي انتقلت إليهم من مصر إما على يد المصريين أنفسهم وإما على يد ميلامبوس أو أورفيوس ، وإن الناس هناك كانوا لا يتسامحون إلا بصعوبة بالغة في الاتكارات أو البدع التي تفدى إليهم من مكان آخر .

إذن فلا يزال بقدورنا أن نستخلص من ذلك أن فن العزف على الناي إذا صاح أن الناي نفسه قد عرف في مصر في ذلك الوقت ، وإذا كان الأغريق قد استعازوا عن المصريين استعماله – وهذا أمر ضئيل الاحتمال – ما كان ينبغي أن يكون قد تقدم كثيراً عند الأغريق ، طالما كان هذا الفن حديث العهد للغاية عند الذين اخترعوه أنفسهم ؛ ذلك لأن اليون شاسع بين النفع في ساق سبلة مجوفة أو في قصبة من الغاب لاحداث صوت بها ، وبين فن مصاحبة الغناء وضبط حركات الرقص بهذه الآلة ، على التحول الذي يخبرنا به هزبيود ، وكذلك ، ولأسباب أقوى ، بينه وبين معرفة صياغة ألحان على الناي ، كما فعل هيجانيس^(١) وابنه مارسياس^(٢) أو إمكانية مصاحبة الصوت البشري على غرار ما كان يفعله أوليمب^(٣) .

(١) يوانيس مارشام ، القانون الرمزي ، المصريون واليهود والأغريق مع تعاليهم (٤) إلى القرن التاسع ، الناشر أعلاه ؛ بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦ .

(٢) المؤلف نفسه والمرجع نفسه ؛ أورفيوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب السادس ، سطر ٧٥ وما بعده ويخبرنا يانيس Malala Jean الذي يجعل وجود أورفيوس متزامناً مع الوقت الذي كان جديون Gédéon يحكم الإسرائيليّين ، أي عند نحو منتصف القرن الثامن قبل ميلاد المسيح – يخبرنا كذلك أن مارسياس كان قد شب عن الطوق في زمن طولا Thola حفيد جديون وخليفةه ، عند نحو نهاية القرن السادس ؛ ويقدم لنا هذا المؤلف مارسياس باعتباره مبتكرة للناي المصنوع من قصب البوص ؛ ويقص علينا أن هذا الشخص ، الذي انتفخت أوداجه تبها وفخراً بمواهبه قد انتفع لنفسه لقب إله . وانه فقد عقله ، وذهب ليلاً يلتقي بنفسه في نهر كان يحمل اسمه منذ مولده وقد ادعى الشعراء ، طبقاً لرواية هذا المؤلف، أن مارسياس كان قد صارح أبواللون بعد أن جدف ضده هذا الإله ، وأنه قد قتل نفسه في نوبة جنون .

الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣١ .

وانظر كذلك حول هذا الموضوع :

Cerdenus, compend, hist. pag. 69, corp. Byzant, tom VII

Lucian, ibid, plutarque, ibid. P. (٣)

فابيوكوس ، المسابقات ، الكتاب الأول ، فصل ٤ .

وبالاضافة إلى ذلك فإن الشعراء اليونانيين القدماء لا يتحدثون قط عن عادة استصحاب الصوت بالنارى ، عندما يتصل الأمر بالاغريق ، وهذا عكس ما يفعلونه عندما يكونون بقصد الحديث عن أمور تتصل بشعوب آسيا . بل لقد كانت هذه الآلة تلقى من قدماء الاغريق الازدراء الشديد حتى إنهم ، عندما أدخلت لأول مرة في بلادهم ، قد تركوها للعبد الفرجييان ^(١) ؛ وهبذا السبب فإن أسماء أوائل العازفين على النارى ، والذين ظهروا لأول مرة عندهم ، كانت أسماء مشتقة من اللغة الفرجية ، بالإضافة إلى أنها أسماء لعبد ، مثل أسماء: سباس ، وأدون اللذين يتحدث عنهم ألكمان ^(٢) Alcman ، ومثل كيون وكودالوس وبابيس الذين يشير إليهم هيوناكت Hipponacte ^(٣) . ومع ذلك فهناك مبرر كبير للاعتقاد بأن هؤلاء العازفين الأول للنارى لم يكونوا يستحوذون كثيراً على اذن اليونان ، حيث ظهر هناك مثل شائع يستخدم أسمى كيون وبابيس للإشارة على أنها بقصد شخصين لا يكتسبان الاتفاق فيما بينهما ، وأنهما عند تنافسهما ، لا يستطيعان ، على أحسن تقدير ، إلا أن يصنعا السوء .

لم يكن معنى ذلك أن الاغريق ينقصهم الذوق ولا الاستعداد أو الكفاءة في عزف النارى ، فهم نحن نراهم بعد ذلك يقبلون عليه بقدر كبير من التجاج والاندفاع ، بل ينظرون إلى مقدرة العزف عليه باعتبارها جدارة تشرف صاحبها . يقول أرسطو ^(٤): « لم يكن يقوم بالعزف على النارى في اليونان سوى صغار الناس ، ولم يكن أمراً مشرفاً لرجال طقة الأحرار أن يعزفوا عليه ، أما بعد الانتصارات التي أحرزوا الاغريق على الفرس ، فإن البذخ والوفرة في كل شيء ، جعلاهم يبحثون عن المسرات والملذات ، فأصبح العزف على النارى شائعاً بينهم لحد أصبح الجهل به يعد من قبيل العار » ^(٥) ، ويدرك كورنيليوس نيبوس Cornelius Népos أنه كانت تعد من الفضائل

(١) أثينايوس : مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل الخامس ، ص ٦٤ .

(٢) أبوليوس ، أثينايوس ، المراجع السابقة .

(٣) شرحه ، المراجع السابق « اخترع هيوناكت الحاكمة الساخرة » أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ، ص ١٤ .

(٤) الجمهورية ، الكتاب الثامن ، الفصل ٦ .

(٥) ليس في هذه الشهادة ، كما نرى ، أى لبس أو غموض ، ولهذا تصبح حاسمة في القضية التي نحن بصددها الآن .

الكبيري لا ياميننداس أنه يتقن الرقص والعزف على الناي ، ويقول نفس المؤلف . إنه ، أى إيميننداس كان يؤدى كل شيء بمهارة تفوق مهارة أى شخص في طيبة ، فقد تعلم من أولبيودور Olympiodore كيف يعني على أنغام الناي ، كما تعلم من كاليفرون Calliphron كيف يرقص ^(١) .

وهكذا يصبح منشأ الابتكارات التي تناولت فن الموسيقى ، وبصفة خاصة ، ما يتعلق منها بالآلات الموسيقية ملmosالنا بشكل جيد ، لدرجة أصبحنا معها نميز بشكل بالغ الوضوح ، المسيرة والاتجاه اللذين سارت بهما هذه الابتكارات ، ولكننا في الوقت نفسه ، لا نلحظ بعد أى أثر يجعلنا نؤمن أنها قد توغلت في مصر فيما قبل حرب طروادة .

وإذا كنا قد لاحظنا بين الرسوم التي يراها المرء على الجدران الداخلية للجبانات التي تجاور أهرام الجيزة ، أشكالا لأناس يبدون في هيئة من يعین ملمس الآلات من هذا النوع ، فإنه إما أن هذه قد رسّمت فيما بعد سواء على يد الفرس أو على يد الأغريق الذين أدخلوا إلى مصر عادة استخدام الناي الطويل ، وإما أن هذه الأشكال ليست في الواقع سوى أنماط بسيطة أو أبواق تعود إلى عهد ضارب في القدم ، وإن كان من المؤكد أن الأشخاص الذين يسكنون بهذه الآلات كانوا ينفحون فيها ، كما لو كانت هي نفسها أبواقا ؛ ويرجح أن تكون هذه الأبواق من نوع تلك الآلات التي لم يكن أهل بوزيريس وليكوبوليس وأبيوس يستطيعون تحمل صوتها ، لأنها كانت تشبه ، ولحد مفرط ، نبيق حمار ، وهو حيوان كان يذكّرهم بعقرية طيفون المشرية ؛ ولعل هذه الأنماط أو القصبات الطويلة هي من نوع الآلات التي يسمّيها المصريون شنو - ويه Chnou ، وهي كلمة تعنى ، طبقا لرأى جابلونسكي النغمة التي تصرّب إلى بعيد أو التي تسمع عن بعد ، أو يحتمل أن يكون هذا الاسم قد أُعطي إلى هذه الآلة بسبب طولها ^(٢) ؛ وأخيرا لعل هذا النوع من الآلات ، الذي

(١) غير أنه كان متّمسا للدرجة التي لم يكن فيها أى طبى أكثر منه (براعة) في إنشاد أغان على الناي ، تعلّمها على يد أولبيودوروس ، وفي الرقص على يد كاليفرون .

(٢) يدعم أوبيانوس بالمثل كل واحد من هذين الافتراضين بالبيت التالي :
لم يحدث أن سمعنا قط ، صوتا مثيرا لغيرة القتال وال الحرب يمثل ما يفعل هذا النغير (المزار) الطويل عن ^٤ القنصل ، ك ١ ، ف ٢٠٧

نضعه في طبقة الناي^(١) طبقاً لرأي العلماء الذين تحدثوا عنها من قبلنا ، أن كان ، على نحو الدقة ، هو البوق الذي يستخدمه قدماء المصريين ، وهو أمر لا نسمح لأنفسنا أن نقطع فيه برأى حاسم .

ويعkin أن ينطبق كل ما قلناه على الناي على كل الآلات التي يتكون جسمها الطنان من أنبوب أو قصبة ، سواء كانت أسطوانية أو مخروطية أو كان شكلها أسطوانياً ومخروطياً في وقت معاً ، وملوية أو مثنية ، ذلك أن هذه الآلات جمِيعاً لم تكن تشكل في البداية إلا نوعاً واحداً ووحيداً ، وإن كانت أصنافها قد تبَوَّأَتْ لغير ما حد ؟ فكانت هناك أبواق من صنف الناي ، كما كانت هناك أبواق وبوقسانات باللغة التنوع ، على هذا التحو .

ولقد تناول هذه الأنواع المختلفة من الآلات ، وكذلك تلك الآلات المختلفة ، بعض تغييرات جاءت من آسيا أو من الجزر المجاورة في البحر الأبيض : فهناك قد اخترع النايات البسيطة المزدوجة^(٢) أو النايات الـليدية^(٣) (نسبة إلى ليديا) والنايات الفريجية^(٤) (نسبة إلى فريجي) والـelymes أو الـscytalies^(٥) والـgingrines^(٦) والـsambuques^(٧) والـlyrophéniciennes^(٨) والـnables^(٩) والـ

(١) انظر دراستنا عن الآلات الموسيقية المختلفة التي نجدها وسط التقوش التي تشكل زخارف للمباني القديمة في مصر وعن الأسماء التي أطلقها عليها ، في لغتها الأصلية ، الشعوب الأولى التي سكنت هذا البلد .
[القسم الثاني من هذا المجلد] .

(٢) انظر المامش رقم ٢٨ .

Pindar. olymp. od. V, v. 44 et 45 (٣)

(٤) يورسبيديس ، الباحثيات ، بيت ١٢٦ وما يليه ؛ أثينابوس ، مأدبة الفلاسفة الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن .

Athen. Deipn. lib IV, cap. 24

(٥) وقد اخترعها أهالي فريجيا .

(٦) وقد اخترعها الفينيقيون .

Id. ibid. lib IV, cap 23.

(٧) وقد اخترعها الفينيقيون . وقد كانت نوعاً من المزامير

Id. ibid.

(٨) وقد اخترعها القابا دركيان ، طبقاً لما يذكره كليمانس السكندرى

Strom. lib I, pag. 307

وإن كان أثينابوس (Deipn. lib IV, cap 23) يذكر أن الذين اخترعوها هم الفينيقيون .

épigone^(١) والـ phominx^(٢) والـ trigone^(٣) والـ pectis^(٤) والـ dichordes^(٥) والـ scindapse^(٦) والـ iambiques^(٧) والـ magadis^(٨) والـ syrigmon^(٩) والـ phénice^(١٠) والـ barbriton^(١١) والـ ennéachorde^(١٢) .. الخ .

وأخيراً فقد كل هؤلاء الذين أدخلوا بعض الابتكارات إلى الموسيقى إما إغريقا وإما آسيوين^(١٣) .

أما الآلة الوحيدة التي يتفق على نسب اختراعها إلى المصريين فهي الدف^(١٤)؛ وإذا صبح أن نحكم على القدامى بما يقول المحدثون ، فلعلنا لن نجد شعباً في العالم ، فيما عدا الصيقيين ، قد تملك مثل هذا العدد من الأنواع المختلفة من الدفوف ، أو قد ذهب إلى مثل هذا المدى البعيد في فن استخدامها وتلويع نغماتها^(١٥) . ومع ذلك فعلينا إلا نبتعد عن العصور التي نستطيع أن تناولها بالدراسة ، مستندين في ذلك على بعض آثار توضح ما كانت عليه موسقي قدماء المصريين ، وبصفة خاصة ، ما كانه في العزف على الآلات الموسيقية ، وهو الشيء الذي يعطى طابع الحالة الثانية للفن في مصر .

(١) أي القيثارة ذات الورين وقد اخترعها الأشوريون ، كليمانس السكندرى ، المراجع السابق ، الكتاب الأول ، ص ٣٧ .

(٢) اخترعها الصقليون ، شرحه ، المراجع السابق .

(٣) اخترعها السريان ، أثينايوس ، المراجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩ .

(٤) اخترعها سافور (أثينايوس ، المراجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩) .

(٥) أو السنطور المستقيم اخترعها إبيجون من أرقيا ، أثينايوس ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ أو لا يمكن أن تكون هذه الآلة نوعاً من الجنك (المارب) ؟ ولقد كان إبيجون كذلك هو أول من مازج بين الجيتار (الآلات الورية) وبين الناي . (أثينايوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩) .

(٦) وقد اخترعها كذلك إبيجون ، أثينايوس ، المراجع السابق .

(٧) أي القيثارة ذات التسعة أوتار وقد اخترعها الأشوريون ، شرحه ، المراجع السابق .

(٨) وقد اخترعها ترياندر من جزيرة لسوس ، أثينايوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل التاسع .

(٩) بلين ، التاريخ الطبيعي ، الكتاب الرابع ، الفصل ٥٦ ؛ كليمانس السكندرى ، المراجع السابق ، الكتاب الأول ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ .

(١٠) Clem. Alex. Paedag. lib II, pag. 164.

(١١) انظر وصفنا للآلات الشرقية ، الباب الثالث ؛ عن الآلات الصاحبة (أو آلات الإيقاع) ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٧٦ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

كذلك فإن زيادة عدد الأوتار في القيثارة لا تعود لأبعد من قرنين قبل حرب طروادة ، أى بعد بضع سنوات من وجود هيجانيس ، ولم تكن القيثارة ذات الأوتار الأربع التي اسمها الأغريق كذلك قيثارة عطارد ، ليتبناها أورفيوس - دون جدال - إلا بعد عودته إلى اليونان قادما من مصر ، فاصدرا أن يجعل منها مقابلة لفصول السنة (الأربعة) التي تنقسم إليها السنة في هذا البلد ، على غرار القيثارة المصرية ذات الأوتار الثلاثة عند المصريين ، والتي كان قد اخترעהها عطارد إشارة لفصول السنة الثلاثة في مصر : وتلك نتيجة ضرورية لما ينقله إلينا ديدور^(١) حين يقول بأن أورفيوس ، كى يحظى بإعجاب الأغريق ، قد استبدل بأسماء آلهة مصر أسماء بعض أبطال الأغريق القدماء ، وانه أدخل ، بهذا الخصوص ، تجديدات وابتكارات على طقوس الاحتفالات الدينية التي للمصريين ، إذن فلابد أنه قد فعل الشيء نفسه بخصوص القيثارة ، ولابد أنه قد أعطها كذلك طابعا إغريقيا ، حين ركب عليها أوتارا أربعة ، وحين جعل كل واحدة من نغماتها الأربع تقابل واحدا من فصول السنة الأربعة ؛ وان كذا لا نستطيع أن نعتقد في أنه - هو - مخترعها ، بل إننا نظن أنها تستمد أصولها كذلك من آسيا .

وعندما نقرأ عند بويك^(٢) ، ان القيثارة لم تكن بعد قد زدت بأربعة أوتار وان كرويه Croebe قد زودها بورت خامس ثم زودها هيجانيس بالسادس .. اخ فإننا نجد أنفسنا أمام رواية تقدم لنا مفاجأة تاريخية تبعث على الصدمة ، حتى ليدرك المرء للوهلة الأولى أن هناك خطأ من جانب المؤلف أو بالأحرى من جانب ناسخه ، الذي قد نقل ولابد ، دون أن يدرك ذلك ، بعض كلمات من سطر آخر ، وأحدث بذلك اضطرابا في الأسماء والأزمان .

إن من المستحيل أن يستطيع هيجانيس الذي عاش قبل قرنين من حرب طروادة إضافة وتر سادس إلى قيثارة كرويه الذي لم يكن قد جاء إلى الحياة إلا قبيل الفترة التي دمرت خلالها هذه المدينة ؛ إذن فمن الواجب علينا أن نعود بإضافة الوتر الرابع للقيثارة إلى القرن الذي سبق القرن الذي عاش فيه أورفيوس ، وهناك شواهد كثيرة تدل على أن هذا الابتكار قد تم على يد أولئك نفسه ، وهو الذي علم الأغريق^(٣) - فيما

(١) تاريخ المكعبات (سترايون) ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٣ .

(٢) عن الموسيقى DE MUSICA ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٠ .

(٣) انظر ما سبق ، في البحث نفسه .

يقال — فن التوقيع على الآلات ، الورتة إذ هو قد اكتسب في ذلك صيتها ذاتها^(١) ؛ فهو ، طبقا لما يقدمه مفسر أو شارح أرسطوفان ، الذي وضع قوانين الجيتار والذى قام بتعليمها للإغريق ؛ وعلى هذا ، فحين نعرف أن ما كان يطلق عليه في هذا الفن اسم « قوانين » الموسيقى القديمة لم يكن شيئا آخر سوى المبادئ والقواعد التي كان على المرء طبقا لها أن يقوم بالاداء والعزف ، فإننا سندرك بسهولة أن أولئك حين أضاف وتر جديدا للقيثارة ، كان عليه ، في الوقت ذاته ، أن يصطنع مبادئ جديدة وقواعد جديدة تحكم طرق استخدامها ؛ ومع دورة الزمن أمكن كروبيه^(٢) أن يضيف وتر آخر إلى القيثارة ؛ ومع ذلك فإذا حدث أن لم يكن هو على قيد الحياة إلا قبيل حصار طروادة ، فسيكون من المرجح ، والحالة هذه ، أن وتر كروبيه هذا ما كان ليصبح الورت الخامس ، الذي يحتمل أن تكون القيثارة قد حصلت عليه بالفعل في زمن سابق .

وإذا صدقنا ما يقوله عن ذلك باوسانياس *Pausanias* فإن أمفيون قد أضاف ثلاثة أوتار إلى الأوتار الأربعة التي كانت للقيثارة ويعنى ذلك ، إذا كان المقصود هنا هو أمفيون الأول ، ان القيثارة ذات السبعة أوتار قد عرفت بدءا من العام ١٤١٧ قبل العصر المسيحي ، أى في القرن نفسه الذي عاش فيه هيجانيس وكذلك في الفترة التي يمكن أن يكون ابنه مارسياس قد عاش فيها ؛ أما حين لا تنسب هذا الابتكار إلا لأمفيون الثاني فسوف تعود أقدمية هذه القيثارة إلى العام ١٢٢٦ ق . م^(٣) ، وهو ما يرجح أن تكون القيثارة ذات الأوتار الأربعة قد عرفت بالفعل قبل وجود أورفوس . إذن فقد كنا نقف على أرض صلبة عندما اتبنا الشك في أن تكون هذه القيثارة قد تم ابتكارها على يد الأخير ، وحين ظننا أنها تستمد أصولها من آسيا ، كما أنها لم تبتعد كثيرا عن الصواب حين نسبنا هذه القيثارة إلى أولئك الذي ابتكر قوانين الجيتار .

قد لا نستطيع أن نحدد ، على وجه الدقة الصارمة ، الفترة التي أدخلت فيها القيثارة ذات الأوتار السبعة إلى اليونان ، لكننا نستطيع أن نخلص إلى أنها لم تحظ هناك بالقبول إلا بعد قرون عدة من اختراعها في آسيا ؛ ولقد سميت هذه القيثارة كذلك

Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la musique, art. XXX Mém. de (١)
l'Acad. des inscriptions et belles-lettres, tom. X, pag. 254 et suiv.

Graeciae Descriptio, lib IX, de Boetica, pag. 550, Hanoviae, 1613, in- fol. (٢)

(٣) وفي الواقع فإن هذا النوع من القيثارات قد عرفه هوميروس الذي عاش قريبا من هذه الفترة .

بقيثارة عطارد ، ر بما لأنهم قد جعلوا منها رمزا فلكيا بأن أقاموا رابطة بين كل واحدة من نعماتها السبع وبين واحدة من الكواكب السبعة . ولقد كان هوميروس هو أول ، أو على نحو أدق ، هو أقدم مؤلف عرفاه بحدثنا عن هذا النوع من القيثارات ، حين وصف هذه الآلة الموسيقية^(١) وحدث عن المغامرة التي أدت إلى نسبة اختراعها إلى عطارد ، فقد جاءت فكرة هذه القيثارة إلى إله حين رأى سلحفاة تقبل نحوه^(٢) وحين أعجب بهذه الفكرة أمسك بالحيوان على الفور ، وأفرغ صدفته من جسده وغطأها بجلد ، وثبت عليها رافعة وقنطرة لتشد الأوتار السبعة التي وضعها عليها ، وهكذا نشأت قيثارة جيدة الصنع . إن هوميروس لم يفعل ، بإعطائه لهذه الآلة أصلا مقدسا ، سوى ما كان قد فعله الشعراء الأولون من قبله ، كذلك فقد كان كل من المصريين والأغريق يكتون لقيثاراتهم من صنع عطارد تبجيلا دينيا ، وحين أراد الشعراء أن يحملوهم على تبني آلات جديدة من هذا النوع ، فقد تhtm على هؤلاء الشعراء في النهاية ، كي يدفعوا وساوسهم – أى وساوس المصريين والأغريق – أن يقربوها إليهم باعتبارها قيثارات من صنع عطارد : عندئذ كانوا يفسرون الأمر متخيلين أنه قد تم على هذا النحو ، وهنا فقط كان كل قلق أو تردد يتبدد ؛ ولم يكن القوم ليتخذوا مثل هذه الاحتياطات جميعها ما لم يكونوا يخشون الرأي العام ، والقوانين نفسها ، التي كانت تلفظ وتدين كل بدعة من هذا النوع .

وطبقا لظواهر الأمور فلم يكن يتسامع في هذه الخدعة من جانب الشعراء إلا لكتى لا يedo القوم خارقين للأنظمة والمؤسسات باللغة القوية ، وإلا لكتى يتم تعلق ومسايرة مشاعر وأفكار الرجل العادى ، الذى لم ينشأ أبداً أن ينأى به عن أفكاره الدينية ، خوفاً من أن ينفصل في الوقت نفسه عن مبادىء ديناته ، وعن مبادىء الأخلاقيات العامة ، ولكن الشعراء والفلسفه كانوا يعرفون على الدوام أين يقفون وماذا يعني ما يقولون ؟ فترياندر Terpander كان يعرف جيداً أن هذه القيثارة ذات الأوتار

(١) نشيد إلى مرکوريوس (عطارد) .

(٢) قدم فيلوستر اتوس بدوze ، في لوحاته ، وصفا هذه الآلة التي اختراعها عطارد ، وإن كان آخرون يحكون أنه حدث أن ارتطمت قدم عطارد بجسد ميت وجاف لسلحفاة تركها البيل على الشاطئ بعد الخسارة ، وهو الذي جاء بها إلى هذا المكان عند فيءه ، وإذا ارتطامه بها إلى حدوث رين صادر عن أمعائها ، فقد استلهم عطارد من ذلك فكرة صنع قيثاته منها .

السبعة ليست أول قياثة تختروع ، كلام يكفي يجهل ان هذه القياثة قد حللت محل أخرى أكثر بساطة ، هي القياثة ذات الأربعه أوتار ؛ ونقدم برهانا على ذلك هذين البيتين من شعره ، يوردهما إقليدس في مقدمته عن الهارمون أو التناغم^(١) :

غير أنها بعد أن نبذنا الأنشودة ذات الصوت الرباعي ؟

سوف نتشد بعد ذلك أناشيد جديدة على القياثة ذات الأوتار السبعة .

و واضح من هذين البيتين أن الأغريق كانوا قد هجروا القياثة ذات الأوتار الأربعه ، تلك التي كانت تستخدم في ذلك الوقت في ضبط الغناء ، كي تحل محلها القياثة ذات الأوتار السبعة التي أتاحت للموسيقى - الشاعر ، حين منحه سهولة في تنويع طبقة الصوت وزيادة في مدى تغيماته لأبعد مما كان يستطيع من قبل ، دافعا قويا لتأليف أغانيات وأناشيد جديدة ؛ ومع ذلك فإن علينا أن نسترعى الانتباه إلى أن هذه القياثة لم تكن تستخدم في الابهالات الدينية التي تؤدي في أيام الأعياد ، وبصفة خاصة الاحتفال الذي يقام عند اكمال بدر الربيع ، على شرف أبواللون الكاري^(٢) .

ويرغم أن القياثة ذات الأوتار العشرة قد عرفت في آسيا وحظيت باحترام كبير من جانب العبريين منذ القرن العاشر قبل الميلاد ، فيبدو مع ذلك أنها كانت لا تزال مجهمولة لمدة بلغت ثلاثة قرون إلى ما بعد هذا التاريخ في بلاد اليونان ؛ أى إلى الفترة التي كان يعيش فيها ترياندر ؛ ذلك أن هذا الشاعر لا يتحدث عن القياثة ذات الأوتار السبعة إلا كنوع جديد من القياثات حل حديثا محل القياثة ذات الأوتار الأربعه ؛ ومن هنا نستطيع الافتراض بأن هوميروس ، الذي وضع أسطورة اكتشاف عطارد هذه القياثة ، كان هو نفسه - ربما - مخترعها ، اللهم إذا لم يكن قد سبق ابتكارها من قبل على يد أمفيون ، أما بخصوص القياثة ذات الأوتار العشرة فإن أقدم

(١) في العصور القديمة ، مؤلفي الموسيقى السبعة ، المجلد الأول ، ص ١٩ .

(٢) كثير من الشعراء

يتغدون بك على القياثة ذات الأوتار السبعة ،
وكذلك يثنون عليك ويجدونك في الأناشيد التي لا تعزف على القياثة ،
عندما تعود من جديد دورة ذلك الوقت
من الشهر على اسيطة في مهرجان أبواللون
ويظل الاحتفال بها طول الليل ، عندما يكون القمر بدرأ .

شاعر تحدث عنها هو أيون Ion الذي عاش في نحو القرن الخامس قبل الميلاد ؛ كذلك فقد كان هذا الشاعر يونانيا من إيفيزيا في آسيا الصغرى وهو يقدم لنا القيثارة ذات الأوتار العشرة باعتبارها قد حل محل القيثارة سباعية الأوتار ، في هذه الآيات من شعره :

إنك تأدين في المرتبة العاشرة
فيما يتعلق باتفاق (انسجام) اللحن الثلاثي للهارمونية ،
فجميع الأغريق قد كانوا - قبل القيثارة ذات الأوتار الإثنى عشر ،
يغدون أناشيدهم على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،
التي كانت نادراً ما تبήج ربة العشق .

ولا يستطيع المرء أن يشك في أن كل هذه الابتكارات قد انتقلت إلى مصر وعرفت فيها بمجرد أن وجدت لنفسها إلى هناك سبيلاً ؛ ومع ذلك فينبغي أن نكون على يقين أنها قد وصلت إلى هناك متأخرة عنها في أي مكان آخر ، طبقاً لكل الأسباب التي سقناها حتى الآن ، فالعقبات التي كانت تعرّض توغلها إلى هناك كان لابد لها أن تضعف تدريجياً ثم ينتهي بها الأمر أن تتشعّب كلية ، مع فقدان القوانين القديمة هذه البلاد لقوتها وسلطتها ، ومع إفساح التقاليد القديمة مكانها لـ التقاليد الجديدة ، وفي الواقع فإن المرء يرى آلات موسيقية من كل هذه الأنواع مرسومة ومنقوشة فوق جدران المنشآت القديمة في مصر ، ويراها المرء بين يدي أشخاص يدو من مظهرهم أنهم كهان مصريون ، كما نجدها بالمثل بين أيدي شخصيات أو آلهة رمزيين ، وهم في هيئة العازف : إذن فقد كانت هذه تستخدم ليس فقط في الاحتفالات المدنية أو السياسية ، بل كذلك في الحفلات الدينية ، ذلك أننا لا ننسى لاستبعاد الحجج أو الأسباب التي تهض ضد رأينا ، بل إننا نريد ، عكس ذلك ، ان نضع القارئ في وضع من يستطيع أن يحكم بنفسه طبقاً لمعطيات الواقع .

ومع ذلك فسنظل على موقفنا من أننا لا نتصور أن يكون المصريون القدماء قد أمكنهم أن يستخدموا هذه الآلات قبل زمن اختراعها في آسيا ، فلم يكن يدخل قط في تقاليد وأخلاقيات هذا الشعب ، وفي مبادئه الدينية والسياسية الصارمة ، أن تتقبل هذه الأنواع من الآلات الموسيقية . وليس هناك ظل لسبب في أن يرسموا على جدران مقابرهم مشاهد مرح وهو عامين وتمرينات رياضية ورقصات الح ، وإن يقدموا

فـ هذه الأماكن رسوما لرحلات صيد الطيور وللمواكب الجنائزية ، ولرحلات الميلاد وعمليات التحنيط وصيد السمك وأعمال الزراعة انج بالشكل الذى نلاحظه فى كهوف إيليتيا (الكاب) ؛ وأن يهملوا فى الوقت نفسه تمثيل ذلك فوق جدران قصورهم وكذلك فى المناسبات الأخرى التى تعد مناسبات سرور وحبور ومتعة ؛ كان بالامكان ان يكون فى هذا تناقض بالغ اللامعقولة من جانبهم ، وذلك حين يجتمعون فى أماكن الحداد والأحزان هذه أدوات ووسائل الفراهة والترف من كل نوع ، إلى جانب العبيد أو الجرمين الذين تعرضوا لوطأة التعذيب أو حكم عليهم بالموت ، وإن يرسموا هؤلاء وهم يعزفون على الآلات الموسيقية أمام الشخصيات الهامة ، وهو ما يراه المرء فى مقابر الملوك ؛ إن هذه اللملمة تمثل شتانا متنافرا يبعث على الصدمة الشديدة ، ويتعارض مع فكرة أن المصريين يتخذون لأنفسهم من مقارهم الأخيرة هذه دورا للنسىان والسلام والصمت الأبدي ؛ وإنه لن المستحيل بشكل مطلق أن نوفق بين ذلك وبين الدقة الوسوسية التى كانت تحدوا بهم أن يراعوا فى كل شىء الحشمة واللباقة ، والنظام والانسجام ، وأن يلاحظوا بشكل بالغ الصرامة التوافق والتناغم حتى فى الأشياء بالغة الصغر ، ولن يكون فى ذلك بالتأكيد سوى اللامبالاة أو الاهدار لمبادئهم ، وهو أمر يستحق الإدانة إذ يؤدى إلى تنفيذ أشياء مماثلة .

ومع ذلك مرة أخرى ، فلماذا لا يكون المصريون الذين لفظوا بقدر كبیر من الأذراء استخدام الموسيقى المتنوعة وبالتالي استخدام الموسيقى الآلية ، قد استخدموها فى الحفلات الجنائزية على وجه التحدي ، وليس فى أية مناسبة أخرى أو ظرف آخر ؟ ذلك أنه يجدر باللاحظة أن آلات الجنك (المارب) التى يراها المرء مرسومة فى احدى مقابر الملوك ، فى حين لا يلمح المرء أى صنف آخر من الآلات الموسيقية من هذا النوع فى المقابر الأخريات ، قد زوالت بعدد كبير من الأوتار . وعلى هذا ، فلماذا يقومون برسوها فوق جدران مقابرهم فى حين أنهم قد استبعدوها من كل احتفالاتهم ومناسباتهم الحزينة ومن ضروب الغناء التى كانت تؤدى فيها ؟ ولماذا لا يستخدموها الكهان المصريون لصاحبة الأغانيات الجنائزية التى كانوا ينشدونها فوق مقبرة أوزيريس ، أو تلك التى كانوا يغنوها ، سواء عند موت ملوكهم أو عند موت أفراد من بينهم ؟ وكيف يتأقى أن ينسى كل من ديدور الصقل وهيرودوت ، وهما يحدثاننا عن ضروب الغناء التى كانت تؤدى فى هذه المناسبات أن يشيرا ، وكأنما تم

الأمر بالتنسيق بينهما ، إلى الآلات الموسيقية التي كانت تصاحب هذه الأغانيات ؟ وأى اتفاق عجيب هذا الذى يمكن أن يقوم بين هذا العدد الكبير من المؤلفين القدماء ؟ فلقد زار مصر شعراء وفلاسفة ألح كثيرون منذ عصر هزبود ولم يشر أحد منهم ، مجرد إشارة ، إلى هذه الآلات الموسيقية ، عند المصريين ، وكيف يحدث أن يتفق كل هؤلاء الذين يتحدثون عن هذا الفن وبشكل إجماعي ، على النظر إلى هذه الابتكارات باعتبارها قد ابتكرت أصلاً في آسيا وعلى يد الآسيويين ؟ إننا لا نعرف وسيلة أخرى لحل كل هذه الصعوبات إلا تلك التي أخذنا بها : فهي تتفق بين كل الواقع وتجد لنفسها دعماً تقدمه شهادات التاريخ ، كما أنها في الوقت نفسه تتوافق مع مسار الخطوات التي خطتها فن الموسيقى نحو التقدم .

ونحن حين نستعيد كل مرة ، تلك الفترة التي حصلت فيها أنواع الآلات الموسيقية المختلفة على بعض زيادة في وسائل صنعها ، فإننا نضع كل أمرىء في وضع يمكنه من أن يحدد بطريقة دقيقة وموضوعية الأزمان التي كانت هذه الآلات فيها لا تزال مجهرة في مصر ، وبالتالي نتمكن من تحديد الزمن الذي بدأت فيه الحالة الثانية لفن الموسيقى في هذا البلد ، أي الفترة التي هجرت فيها – حاكاة للآسيويين – مبادئ الموسيقى التي كانت لا تشتمل إلا على الرشاقة والجمال وحيوية التعبير بالكلمات كي يكب المصريون ، أكثر ، على دراسة الموسيقى الآلية ، التي سرعان ما اندمجت ، وهي فن مصطنع محض ، بالغناء ، كما سررى بعد قليل .

يتتفق كل من فويكرات (السوري) ^(١) وآريستوفان ^(٢) ، وهما من شعراء الكوميديا ، وكذلك أفلاطون الفيلسوف ^(٣) ، وهم الثلاثة متعاصرون ، على نسبة كل الابتكارات الموسيقية التي أدخلت إلى اليونان إلى نحو قرن أو قرنين قبل مجئهم (وهو

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٥ .

(٢) مسرحية الحب ، الفصل ٣ ، المشهد ٣ .

ونحن من جانبنا نأسف ، من أننا لم نضع هنا تحت بصر القارئ النصوص التي نشير إليها من أفلاطون وأريستوفان ، وبلوتارك ، خشية من جانبنا أن يصيب ذلك القارئ بالإرباك ؛ وإن كانت هذه النصوص باللغة الأهمية وضعها رجال شغفوا بالتعرف على حالة الموسيقى القديمة .

(٣) القراءين ، الكتاب الثالث ؛ بلوتارك ، المرجع السابق ؛ وكذلك أحاديث المائدة ، الكتاب الخامس ، السؤال الثاني (أو القضية الثانية) .

زمن يتفق مع الزمن الذي فتح فيه قمبيز مصر) ، وكذلك على نسبة الاضطرابات التي أفسدت هذا الفن إلى عدم كفاية القوانين الجديدة التي تم وضعها بعد أن تم تغيير الحكومة القديمة التي كانت تقوم على المنهج المصري ، تلك التي كانت تعيش قبلهم بنحو أربعين عام ، ويشكوا ثلاثة منهم من أن القوم هناك لم يتحفظوا بالقوانين التي كانت تردد كل أمور الحياة والفنون وكل البدع وتقصيها عن فن الموسيقى ؟ إذن فها هي نفس الأسباب تؤدي هنا إلى نفس النتائج كما حدث في مصر حين غير الفرس المشبعون بكل الابتكارات التي كانت تلف هذا الفن ، حكومتها القديمة بعد أن فتحوها .

أما الشخص الذي أصاب الغناء ، طبقاً لأقوال القدماء ، بأكثر الأضرار خطورة و مباشرة فهو ميلانيبيديس ^(١) Melanippide ما جعل فكريوكوس ^(٢) في إحدى كوميدياته ، يظهر الموسيقى في ثوب امرأة مزقة الجسد بفعل ما كانت تلقاءه على يد الموسيقيين ، وتشن شاكية بصفة خاصة من أن ميلانيبيدي قد جعل منها ، بعزفه على قيثارة ذات اثنى عشر وتراً خروء ، سقية ، خائرة القوى ، ومع ذلك فقد رأينا قيثارات تحمل أتوناً أكبر عدداً من ذلك مرسومة في واحدة من مقابر ملوك مصر : فهل سيقال إن القدماء المصريين كانوا أقل تشدداً وأكثر تسماحاً عما كان عليه الإغريق بخصوص الموسيقى ؟ لكن شهادة أفلاطون تقوض هذا الرعم . إذن فعلينا بالضرورة أن نضع كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، في الحالة الثانية للموسيقى في مصر .

وعليها كذلك دون شك ، على غرار ما فعل أفلاطون ، أن نسب الانحرافات التي أصابت الموسيقى إلى الشعراء ^(٣) ، وبخاصة هؤلاء الذين جعلوا الغناء يفقد وقاره النبيل ، حين بات جل همهم أن يدخلوا السرور على قلوب العامة بدلاً من أن يتولوا مسؤولية تعليمهم . وهكذا فعندما غير ثسبيس ^(٤) Thespis أو شخص آخر قبله ^(٥)

(١) عاش ميلانيبيديس قبل ميلاد المسيح بأربعين عاماً وسبعين عاماً ، وبعد فتح مصر على يد قمبيز بأكثر من نصف قرن .

(٢) بلوتارك ، المرجع السابق .

(٣) نكر ، أن أفلاطون يقصد بهذه الكلمة المؤلفين على وجه الاطلاق ، الذين كانوا هم ، في الوقت نفسه شر . وموسيقيين

(٤) ثابو سبيس في العام ٥٣٦ ق . م .

(٥) يخبرنا أفلاطون عند قرب نهاية مقالته المعروفة مينوس Minos أن التراجيديا كانت باللغة القدم في =

الديتيرامب وهى الأشعار الدينية التى كانت تؤدى أصلًا للاحتفالات بمولد باخوس^(١) إلى هزليات شعبية ، فقد أصبح لزاماً عليه أن يحمل محل الأغانيات الوقورة لهذا العيد أغاني أكثر خفة ، من شأنها أن تسرى عن العامة ! وحيث لم تكن هذه الأغانيات الأخيرة سوى تحريف أو محاكاة ساخرة للاغانى الأولى ، حتى أصبحت هذه هزلية تبعث على الضحك ، فإن الموسيقين الذين كانوا يؤذونها لم تستطعوا إلا أن يستبيحوا لأنفسهم كل ما عن لهم من ضروب الخلاعة ؛ ومن هنا جاءت كل المسارىء التى انزلقت إلى هذا الفن ، كذلك فقد وجهت التهم إلى قينيسياس Cinésias وفرينيس Phyrnis وتيموثيه Timothée على لسان السيدة « الموسيقى » في كوميديا فريكيوس بأنهم قد أهانوها : أما الأول وهو موسيقى زنديق ماجن^(٢) فقد زاد من الاضطراب

أثينا ، وأنها قد نشأت منذ ما قبل عصر ثسيبيس وفرينيك Phryérique ؛ ويضيف بأنه إذا ما أراد إجراء بحث عن ذلك ، فسوف نجد أنها قد وجدت قبل تأسيس مدينة أثينا ، وأنها كانت نوعاً من الشعر الذى يدخل البهجة كثيراً على قلوب الناس ؛ أما أرسطو في كتابه فن الشعر أو البوطيقا فيظن أن التراجيديا قد جاءت عن نوع من الشعر يسمى الديتيرامب أي قصائد المدح المغالى فيه ؛ وسوف نكتشف عندما نتصدى للضروب المختلفة من الغناء والأشعار عند المصريين القدماء أن قصائد المدح المبالغ فيه من أصل مصرى ، بل ان الاسم الذى يطلق عليها هو نفسه اسم مصرى .

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

وقد كان باخوس عند الأغريق هو نفسه الآله المصري المعروف في مصر باسم أورنيوس ؛ ولم يكن هذا الإله الذي نقل أورنيوس عبادته إلى اليونان ، بعد أن غير اسمه ، طبقاً لما يخبرنا به ديدور الصقلى ، في مكتبه التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٣٣ ، وكذلك لاكتانش في كتابه عن الديانات الزائفة Falsa Religione ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٢ - لم يكن شيئاً آخر سوى إله رمزى يمثل مبدأ الخصوبة .

(٢) انظر :

Mémoires de l'Academie des inscriptions et des belles-lettres, tom. XV, in 40, p. 343
ويبدو أن أفلاطون ، هو أيضاً ، لم يكن له رأى خيدل قينيسياس ، إذ يقول على لسان سقراط في مخاوفه جورجياس :

« هل تظن أن قينيسياس بن فيليبس يهمه كثيراً أن تؤدى أغانياته إلى الأئن يد سامعها نحو الأفضل أم أنه لا يهدف لشيء آخر سوى أن تثال أغانيه أعجاب جمهور مستمعيه ؟ »

ثم يتحدث عنه أفلاطون في مكان آخر باعتباره رجلاً سبيلاً للخلق .

أما أثينايوس في مؤلفه :

Deipn, lib XXII, cap. B, pag. 551

فيصور قينيسياس على أنه رجل فاسد ومؤلف خطير .

الذى أدخله ميلاتينيديس من قبل في فن الموسيقى ، عن طريق الزخارف والحواشى التي أثقل بها من جديد كاهل اللحن ؛ اما فيرنيس^(١) ، فقد كان أكثر جرأة من كل السابقين عليه ، فقد تجاسر على تخيل تكوينات جديدة من النغمات ، وتعقيدات جديدة ، ومتغيرات في طبقات الصوت شوهدت من الطابع المبدئي للموسيقى ؛ ثم جاء بعد ذلك تيموثيه يزايد على سابقيه وليزيد الطين بلة في انحدار الفن ؛ وهذا فقد أدين في اسبارطة بحكم يتفق بشكل مطلق مع مبادئ المصريين ؛ حكم كانت حيسياته أنه قد علم الأطفال ، الذى عليه أن يعلمهم ، موسيقى مزدحمة الأنغام لحد مبالغ فيه ، مما جعلهم يفقدون الاعتدال الذى توحى به الفضيلة ، وأنه أحل النوع الكروماتيكي ، وهو رخوه بطبعه ، محل التأغم (الهارموني) البسيط الذى كان - هو - قد تعلمه .

ولا يدع هذا الحكم الذى يصدر ضد موسيقى آسيوى^(٢) ، كلام لا تدع السخرية والتكم المذين جاءا في الكوميديات التى أشرنا للتى إليها ، الفرصة لتسرب أى شكوك لا عن نوع الموسيقى الذى كان المصريون يعدون استعمالها خطرا على الأخلاق ، ولا عن موطن أصلها ولا عن سبب فسادها ؛ ويستطيع المرء أن يرى بوضوح أنها كانت موسيقى مزدحمة الأنغام ، رخوة وأن فسادها صادر عن المساوىء التى كان القوم يحدثونها في آسيا الصغرى ، بسبب ما كانوا يبذلونه من جهد هناك سعيا وراء زيادة الأنغام مما يؤدى إلى إزهاق روح الفن وجفاف باليخارف والحواشى حيث تزدحم الأنغام مما يؤدى إلى إزهاق روح الفن وجفاف ينابيعه ؛ وبمعنى آخر فإن ما حدث في اسبارطة كان ينبغي له أيضا أن يحدث في مصر ، كل مرة يحاول فيها الآسيويون أن ينفذوا إليها موسيقاهم من قبل أن يستولى عليها الفرس ؛ ومع ذلك ، فبمجرد أن أصبح هؤلاء الفرس سادة لها فإن شيئا لم

(١) ظلت طريقة فيرنيس عمدة لوقت طويل في مدارس أثينا ، انظر :

أرسطوفان ، السحب ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث الآيات ٩ - ١٢

ويتحدث أرسطوفان هنا كثيرا عن قيساريس فيرنيس ولكنه لا يذكرها مرة واحدة بالغير .

(٢) تألق تيموثيه في العام ٣٥٧ ق . م ، وكان ينتمي إلى مدينة ميليه Milet في أيونيا ، وهي منطقة في آسيا الصغرى ، حيث الأخلاق في أكثر حالاتها انحصارا وتفسخا ، ويتحدث ديموستين Démostine باحتقار شديد عن هؤلاء الأقوام في خطبه عن حكومة الجمهورية . وبطريق أسلوبهم على الأغاني الأيونية اسم الأغانيات الباعة على الكآبة والمدرة للدموع ، أى الباعة على البكاء . Philodrytos

يميل دون أن تنتشر في أرجائها هذه الموسيقى الخطرة ، بفعل التدهور الذي اعتلى الفن ، وفي واقع الأمر فإنها بمرور الأيام قد انتشرت هناك بسرعة أكبر كثيراً من تلك التي انتشرت بها في اليونان . وبلا ريب فقد كان الناي من بين أولى الآلات الموسيقية التي أدخلت إلى مصر ، وهي الآلة التي يتحدث عنها هيرودوت في كتابه الثاني من تاريخه عندما يقول : كانت السيدات في أغياد باخوس يلهن من قرية لأخرى ، ينشدن مدائح لهذا الآله ؛ أو حين يصف العيد الذي كان يقام في بيوساطة على شرف ديانا ، والذي كان الناس يتوجهون إليه من كل صوب عن طريق النيل بالقوارب ، رجالاً ونساء ، كلهم معاً فالبعض يغدون ، يصفقون أو يدقون بأيديهم ، والبعض الآخر يعزفون على الناي^(١) ؛ أما النسوة فكن يورجحن الجلاجل .

ان هيرودوت هنا لا يتحدث عن أمور علم بها عن طريق النقل والرواية ، وإنما كان يتحدث عمما رأى العين . ولابد لنا أن نلاحظ بهذا الخصوص أنه لم يكن قد مضى بعد قرن من الزمان على دخول الفرس مصر لأول مرة ، وعلى حكمهم لها ، عندما كان هذا الرحالة يجوب هذه البلاد ؛ وبمعنى آخر ، فقد كان لابد من مرور كل هذا الوقت على الأقل حتى يتمكن المصريون من أن يحسموا أمرهم في أن يتقبلوا استخدام الناي في احتفالاتهم الدينية وأن يصحبوا أغانيتهم بالآلة كانت بسيطة للغاية ، وبلا ثقوب لتعيين ملامسها ، مع أنها كانت من قبل معروفة لهم ، وإن كانت لها وجهة أخرى . وإذا كانت الجنك أو القيثارات المزودة بعدد كبير من الأوتار قد خططت بالقبول من جانبيهم في ذلك الوقت ، فمما لا شك فيه أنهم لم يستخدموها لمصاحبة أغانيتهم والأعياد ، كما أن هيرودوت لم يورد عنها أية إشارة ، على النحو الذي أشار به إلى الناي الذي انتهينا من الحديث عنه ؛ وهذا دليل لنا كذلك على أن هذا النوع من الآلات الورقية التي نجد لها محفورة أو منقوشة فوق جدران المنشآت القديمة في مصر لا يمكنها أن تغدو من نتاج الحالة الأولى للموسيقى في هذا البلد ، بل هي تنتهي ، عكس ذلك ، إلى الحالة الثانية .

(١) فـ ذلك الوقت ، كانت تصنع نaias باللغة الفخامة من سيقان اللوتين الذي ينمو بوفرة في ليبيا كما يخبرنا بذلك شارح أو المعلق على أعمال يوربيديس في الكلمات *livin avlon* أي الممار الليبي (الكلست ، البيتان ٣٤٦ و ٣٤٧) والتي يفسرها على هذا النحو : « وكانت النايات تصنع من سيقان اللوتين الذي ينمو في ليبيا على شواطئ نهر تريتون *Triton* هناك »

و مع ذلك فقد توقف اضطراراً تقدم الموسيقى الآلية في مصر ، مع طرد الفرس ، بعد نحو ثلثين عاماً من الفترة التي عاجلجناها ؛ فحين استعاد المصريون بلادهم إلى حوزتهم ، فقد عادوا إلى تثبيت النظم القديمة للأمور بها ؛ ويرغم ذلك ، فحيث لم يقدر هؤلاء أن يحتفظوا بالأمر هناك لأكثر من ستين عاماً وبضعة أعوام ، وحيث قد انتزعها الفرس منهم مرة ثانية لتألق نهايتم بعد ذلك بتسعة عشرة سنة ، على يد الاسكندر الذي ترك حكم مصر للبطالة ؛ وحيث اضطر هؤلاء البطالة ، بعد ثلاثة عام إلى التخل عنها لأغسطس ، الذي قلص مصر في النهاية إلى إقليم روماني ، فإن طول الزمن ، وكذا التعود على أخلاقيات جديدة ، كل ذلك قد حما كلية ، على طول المدى ، من عقل هذه الأمة الاحترام حتى لمجرد ذكرى مبادئهم القديمة ، فبدأ الناس يتذوقون تلك الموسيقى التي لفظوها في الماضي ، وأكباوا عليها هم أنفسهم بقدر كبير من التجاهج يضارعه قدر مماثل من التأجيج والحماسة ، وأحرزوا فيها خطوط من التقدم حتى أنهم سرعان ما تفوقوا بهارتهم فيها على كل الشعوب الأخرى^(١) ، وكان السكndريون على وجه الخصوص ، وبصفة عامة ، مدربين على ذلك ، حتى ان الرجل من أدنى طبقات الشعب ، ذلك الذي لا يعرف كيف يكتب اسمه ، كان يستطيع أن يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يأتيه أى واحد ، سواء عند التوقيع على الجنك أو عند العزف على الناي^(٢) . ولقد بلغ فن العزف على الناي في مدينة الاسكندرية درجة من الاتقان لحد أن بات العازفون السكndريون مطلوبين ، يستدعون إلى كل مكان ؛ وكانت السعادة تتملك الناس حين يستحذون على واحد من هؤلاء ، ولم يكن أحد يرى في الأجر الذي يدفع لهم أجرا غاليا ومبالغا في غلوه للدرجة تتجاوز الحدود ، كما أن شهرتهم وأمجادهم كانت من الأمور التي احتفى بها الشعراء .

لم يكتف البطالة بتشجيع ورعاية هذا الفن بأكثر الأساليب دويا وضجيجا ، ولكنهم طمحوا كذلك ان يرزوا هم أنفسهم فيه ؛ ولم يكن آخر ملوكهم ليستشعر أدنى خجل من أن يظهر بين الناس بملابس تشبه ما يرتديه عازفو الناي ، كي يرهن على ما تربطه بهؤلاء من صلة وعلى مكانته كعازف بينهم . كان هو نفسه ذلك الملك

الذى يقول عنه سترابون في جغرافية^(١) : « وبخلاف دعارة هذا الملك وفسقه ، فقد تعلق بصفة خاصة بالعزف على الناي ، وبلغ به الحيلاء والغرور حد أنه لم يكن يخجل من أن ينظم داخل بلاطه مباريات في ذلك ، وأن ينافس المبارين الآخرين على الفوز فيها ». ومن هنا جاءت كنيته فوتتجيوس أى الزمار التي أطلقها عليه المصريون . ازدراء ، ومن هنا كذلك جاءت كنيته أوليتيس أى نافخ الناي التي أصبتها به الأغريق .

منذ ذلك الوقت والمصريون لا يقبلون فقط على استخدام الآلات الموسيقية ، بل إنهم كذلك يدعون فيها ويلغون فيها أعلى درجات النضج ، وهنا لم يعد يتحتم أن تثور في نفوسهم المواجه ضد استخدامها لصاحب أغانياتهم الدينية ، وهو الأمر الذي يؤكده لنا كذلك الكثير من مؤرخى القرون الأخيرة من العصور القديمة ؛ فلاحظ سترابون^(٢) أنهم كانوا يبعدون أوزيبيوس في أبيدوس ، ومع ذلك فلم يكن مسموما في معبده ؛ لا لمعنى أو منشد ولا لاعزف ناي ولا لموقع على آلة وترية أن يقدم فيه عند تقديم القرابين^(٣) ، عكس ما يحدث بخصوص الآلة الأخرى ، أما أبوليه Apulée فيخبرنا في الوصف الذي يقدمه عن عظمة وأبهة إيزيس^(٤) أن العازفين على الناي الخصصين للإله سيرابيس ، كانوا يكررون على آلاتهم المشية نحو الأذن التي يننى بعض ألحان اعتادوا على عزفها بالمعابد . ويورد كلوديان^(٥) Claudiozian انه عند موت العجل أبيس ، كانت شواطئ النيل تهتز بفعل ضجة المزاهر وكان الناي المصري يضيئ إيقاع الأغانيات التي يوجهها الناس إلى إيزيس في جزيرة فاروس . ولسوف تكون لدينا شهادات أخرى لابد من ذكرها

Lib. XVII, pag. 923. (١)

Geogr. lib- XVII, pag. 941 (٢)

وقد كرر ألكساندر دالكساندر Alexandre d'Alexandre

(Genial, Deir, lib IV, cap. 17)

كلمة بكلمة ما نذكر هنا نقلاب عن سترابون ، فيما عدا أنه قد أحل مدينة مفيس محل مدينة أبيدوس .

فهل ياترى هو خطأ من المؤلف ؟ أم الشيء نفسه كان يحدث بالمثل في كل من أبيدوس ومفيس ؟

(٣) وهذا يتفق لحد كاف مع فقرة عند يوربيديس سبق أن أوردناها في الماش رقم ٨٢ .

Metam. lib II. (٤)

De IV cons Honor. pan. V. 625 et seqq. (٥)

لو كان الأمر يتصل بالدفوف والماهر والجلجل أو الأجراس الصغيرة لكننا لا تتحدث هنا إلا عن الآلات الخاصة بالتلحين (ميلودي) ، وليس عن الآلات الصالحة ، فقد كانت هذه هي أولى الآلات التي ابتكرت وأولى الوسائل التي استخدمت ؛ ولقد استخدمت منذ أقدم العصور لضبط حركات الرقص والتمثيل الصامت وإرشاد حركات الأيقاع في المعابد أو الأماكن الأخرى ، أو لصد طيفون وابعاده عن مكان العبادة ، ولهذا الدافع الأخير كذلك كانت تستخدم هذه الآلات في بعض الأحيان لمراعاة أوزان الأغانيات التي توجه إلى الآلهة .

ولعل الأول قد آن هنا كى نضع كل ما أخبرنا به الشعراء وال فلاسفة القدامى ، مما يتعلّق بالحالة الثانية لفن الموسيقى في مصر ؛ ولكننا قد توسعنا بالفعل كثيراً حول أسباب ونتائج هذه الفترة الأخيرة من حياة الفن ، ذلك أن الواقع التي نستطيع أن نوردها الآن معروفة من كل العلماء ، ولسوف تتم هذه المناقشة وتطول دون عائد ، وهي التي "كنا بود لو نختصرها ، إذا ما بدا لنا ألا مناص من أن ندخل في بعض التفاصيل التي ظلت حتى هذه اللحظة مهملة من جانب الذين أكبوا على بحوث تناول الموسيقى القدامية ؛ وذلك لتبديد التعارض المظاهري الذي قد يedo مائلاً لبعض الأشخاص ضد الرأى الذي أفضت بنا هذه المناقشة لكي نعتقه .

لقد كانت القضية التي علينا أن نتصدى لها بالغة التعقيد ؛ كان الأمر يتعلق بأن نبرهن على أن المصريين القدماء قد كانت لديهم موسيقى ، وأن هذه الموسيقى قد تأسست على مبادئ توّكّد سعادتهم ؛ وإن ما نحوه من هذا الفن كان غريباً عليهم ومضاداً لمبادئهم ، وأن هذه الموسيقى الآلية ، الراخنة بالأنغام قد نشأت وترعرعت في آسيا ، وأنها لم تستطع أن تنفذ إلى مصر بسهولة قبل أن تفتح هذه البلاد على يد قمبيز ، وإن خطوات تقدمها منذ ذلك الوقت قد تعثرت أو توقفت ، لتطور فجأة بعد ذلك وسرعة مذهلة . وفي غيبة البراهين المباشرة التي توّكّد أن الموسيقى الآلية كانت مجهولة من المصريين ، فإننا قد أقمنا أحکامنا على صمت كل المؤلفين القدامى عن ذكر الآلات الموسيقية عندما كانت توّتيهم الفرصة للحديث عن موسيقى هذا الشعب ، وعن الحالة التي كان عليها هذا الفن لدى العبيدين عند خروجهم من مصر ، وحتى تكون لأنفسنا فكرة عن العقبات التي حالت لوقت طويل دون نفاذ أي نوع من الابتكارات المتعلقة بالآلات الموسيقية ، فقد اخذنا ، كوسيلة

للمقارنة ، تلك المقاومة الحادة والعنيفة التي جابهها بها الأغريق الأقدمون ، الذين كانت تتطابق مؤسساتهم الدينية وأنظمتهم السياسية ، وكذلك أخلاقياتهم لدرجة كبيرة ، مع نظائرها عند المصريين ؛ ولقد بتنا على يقين من أن هذه الابتكارات قد جوهرت في اليونان بأقصى قدر من التشدد الصارم ، فعقوب المتكرون ، ثم تأكّد لنا بعد ذلك ، بفعل حقائق ملموسة ، أن الموسيقى الآلية قد مضت من آسيا إلى اليونان ثم إلى مصر ، وأنها هناك ، قد شوّهت الطابع الأول للفن .

إننا لم ننظر لعملنا باعتباره عملاً من أعمال الفضول ، فلقد جهدنا لكي نستخلص منه كل النتائج التي تجوز - فيما بدا لنا - بعض أهمية ، سواء فيما يتصل بمسيرة الفن أو فيما يمس مصالح المجتمع ، ولوسوف تكون قد بلغنا غايتنا المنشودة لو أثنا قد نجحنا في أن ندلّل وأن نقنع أنه بقدر ما تستقر الموسيقى في الاتجاه الأول الذي تحدّد لها بفعل الطبيعة ، بقدر ما تقترب - هي - من مبادئ اللغة ، وبقدر ما تتجه نحو نضج حقيقي وتحدث أثara سعيدة ، وهو شأنها في الأزمان القديمة ؛ وأنها ، على العكس ، حين تتحدد مساراً معاكساً ، نُن يكون بمقدورها إلا أن تتحلل ، وإن تصبح فوق ذلك ، ضارة مؤذية ؛ وهكذا تظل الموسيقى على احترامها طالما تظل تحفظ بطابعها الأول ، أى بالتعبير الحي وال حقيقي الذي لأنحائه البليغة ، تلك التي تتغلغل حتى مكمن الروح ، وطالما ظلت تمارس على القلب والوجدان سلطتها : هكذا كانت في الواقع ، وكما رأينا ، موسيقى كل الشعوب القديمة في حالتهم الأولى ، ولعلها هي كذلك أكمل أطوارهم الحضارية ، وهي تلك الحالة التي اكتفوا فيها بالرواية الشفهية المغناة ؛ ولكن حين اكتفى فن الموسيقى بأن يتعلّق مشاعر حسية خالصة تصدر عن لذة غامضة ومصطنعة ، وحين أصبحت الموسيقى مشاعراً مباحاً لكل زردة يائى بها ذوق من حل ، فقد غدت شبيهة بتلك النسوة العاهرات التي لا تخظى بإعجاب غير المنحليين في الوقت الذي يوحّين فيه بأعمق قدر من الاحتقار من جانب الشرفاء : لم تعد الموسيقى تلقى التقدير إلا من جانب أمراء الشعوب الفاسدين ؛ على هذا النحو كان أواخر البطالة وبصفة خاصة ذلك الذي أطلق عليه هزءاً وسخرية اسم فونتنجيوس وأوليسيس أى : الزمار . وعلى النحو نفسه كان السكدريليون ؛ ثم جاء على هذا المنوال بعض القياصرة الرومان وبصفة خاصة نيرون ، وهو قد جاء على شاكلة

رومان عصره : ومع ذلك فقد ظلت هذه الموسيقى عرضة للتهم والرفض من جانب الفلاسفة والشعوب الخاصة لقوانين حكيمة .

كان هذا النوع الأخير من الموسيقى ، على الدوام ، نذيراً بالخلال الإمبراطوريات أو كان هو مقدمة لهذا الانحلال . ولقد نشأت هذه الموسيقى في آسيا الصغرى ، وكانت مالك هذه البلاد في أدنى درجات الاستقرار أو كانت بالأحرى مهترئة ؛ وبعد مرور وقت قصير من انتقال هذه الموسيقى إلى اليونان تغيرت الحكومة القديمة للبلاد ، واهتزت البلاد بفعل الحروب الداخلية وهاجمها أعداء خارجيون ثم غزاها الغزاة وفتحتها شعوب أجنبية ؛ وحدث الشيء نفسه في عهد أوآخر البطالمة (في مصر) ؛ وب مجرد أن فتح الرومان اليونان وآسيا ومصر . وب مجرد أن نفذ إلى إيطاليا ترف هذه الموسيقى الذي كان قد استشرى من قبل في اليونان وفي آسيا ، وجدنا هذه الإمبراطورية الشاسعة تهتز وتهدمها القلاقل من كل جانب ، لتهدم العالم كله بانهيارها ، ثم ينتهي بها الأمر أن تهلك أنفاساً عند أول ضربات توجهها إليها عشائر ببرية ؛ ومن جهة أخرى ، فقد كانت الشعوب التي احتفظت لأطول وقت بالموسيقى في حالتها الأولى من النضج ، هي تلك التي ظلت تحفظ سلامها ؛ وهكذا كان أفلاطون على حق حين يقول بـالـأـيـامـ الـمـبـادـيـءـ الموسيقى دون أن يصاب نظام الحكم القائم في دولة ما بخطر جسم . وقبل ذلك فيبدو أن واحداً من ملوك ليديا ، هو كريسوس Crésus قد مر بهذه التجربة المريمة ، وكان لذلك على اقتضاء تام بهذه الحقيقة الكبرى حتى أنه رد على قورش الذي كان يشك من أن الليديين كانوا يتسردون ويتزرون دون انقطاع ضد سلطنته : اطلب إليهم أن يرتدوا المعاطف فوق ملابسهم ، وان يتخلوا أحذية ثقيلة ، ومرهم بأن يعلموا أولادهم العزف على الآلات الموسيقية وبأن يغزوا وأن يشربوا ، وسوف تجد في أقرب وقت رجالهم وقد انقلبوا إلى نساء^(١) ، ولن يكون هناك بعد ما تخشاه من جانبهم . ولربما كان لنفس السبب أن الصينيين القدماء ، في فهم العسكري ، كانوا يأمرنون ، كمناورة أو مكيدة عسكرية ، باسماع أعدائهم بعض الأخان الخلية والشهوانية كي يجعلوا قلوبهم رقيقة رخوة ، وكانوا يرسلون إليهم النساء ليكتمل فسادهم^(٢) .

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الأول .

= Mém, concerant l'histoire, les sciences ect des chinois (٢)

وإذا كان صحيحاً أن كل ما يمكّنه أن يسهم في تفسخ الأخلاق ، وإزهاق الشجاعة ، وختق الاحساس بالفضائل الكبرى ، التي هي الضمان الوحيد للهدوء والسلم العامين ، والتي تبني قوة الامبراطوريات ، فإننا نخلص من ذلك إلى أن موسيقى قدماء المصريين في حالتها الأولى ، والتي كانت تهدف إلى اعتدال وضبط العواطف والانفعالات ، كانت بالضرورة مناسبة للغاية ونافعة ، تحقق سعادة هذه الشعوب ، وأنها على العكس من ذلك في حالتها الثانية قد جاءت بالضرورة كارثة مدمرة .

الآلات الموسيقية القديمة

العنوان الأصلي للدراسة هو :

بحث حول أنواع الآلات الموسيقية المختلفة التي يراها المرأة
بين أعمال الحفر التي تشكل زخارف المباني القديمة في
مصر؛ و حول الأسماء التي اطلقتها عليها الأقوام الأول التي
سكنت هذا البلد ، تأليف المسيو فيتو الموسيقى المعنى
بالأدب ».

الفصل الأول

عن الآلات الورية

ملاحظات تمهيدية

حيث أن الآلات الموسيقية التي يجدها المرء منقوشة أو محفورة على المباني القديمة في مصر ، قد تم رسماها على نحو بالغ الدقة والكمال على يد زملائنا [من علماء وفناني الحملة] أو يجدها المرء مرسومة في [لوحات] هذا المؤلف ؛ فإنه يصبح من قبيل اللغو أن نورد وصفاً لها ؛ ولذلك فسنكتفى بالبحث في النوع الذي يمكن أن تنتهي هذه الآلات إليه ، وفي الاسم الذي عرفت به هذه الآلات عند القدماء ، وبصفة خاصة عند قدماء المصريين .

ولكم قلنا لأنفسنا ألا يمكن أن يكون للمصادفة التي تسببت في الكثير من الكشف والاختراعات المختلفة نصيب ما في اختراع الجنك (المارب) ؟ ألا يمكن أن يكون التطابق القائم بين شكل هذا النوع من القيثارات الذي نحن بصدده الحديث عنه ، وبين شكل الأقواس التي يمسكها الأبطال بآيديهم وهم على رأس الجيوش في المعارك التي يجدها مرسومة فوق جدران كثير من المباني القديمة في مصر العلياء قد شكل اثراً من المعاشرة أو القرى التي قامت في الأصل بين هاتين الآلتين الموسيقيتين ؟ ألن يصبح بقدورنا أن نستنتج أن الصدفة التي جعلتنا في البداية نلاحظ النغمة التي يرددتها وترقوس عن طريق تردده بمجرد أن تؤدي لمسة ما إلى اهتزازه ، قد أدت وبالتالي إلى استخدام هذا القوس بمناسبة قيثارة وحيدة الوتر ؟ هناك في الحقيقة ما يمكنه على نحو طيب أن يعطي بعض ترجيح لهذا الافتراض ، وهو القيثارة وحيدة الوتر والتي تتخذ شكل قوس ، والتي حصلنا على رسم لها من مقربة قديمة ، والتي يذكرها بيانشيني Bianchini والتي نقلها عنه لابورد Laborde في كتابه : مقالة حول الموسيقى⁽¹⁾ Essai sur la Musique . وإذا يستطيع هذا النوع من

(1) المجلد الأول ، من ٢٢٤ ، الأرقام ٦ ، ٧ .

القيثارات وحيدة الوتر ، أن يعطي نغمة تفاوت غلظتها وحدتها تبعاً لتفاوت سمك الوتر وتبعاً كذلك لتفاوت طوله أو قصره ، فإننا نخلص من ذلك أن هؤلاء القوم قد كانت لديهم إذن قيثارات وحيدة الوتر تصدر كل منها توناً أو نغماً مختلفاً ، وأنه قد أمكن استخدامها كخلفية للصوت وأداة لضبط الغناء ، ومن جهة أخرى ، فإن الممارسة التي لم تثبت - بالتأكيد - أن خلقت إحساساً بالضيق وعدم التوافق ، ناتجين عن التغيير المستمر والمتعدد والذي كان الناس مضطرين لإحداثه بهذه الأقواس أو القيثارات وحيدة الوتر ، كان عليها بالضرورة أن تدفع إلى السعي إلى وسيلة لتبسيط سبل استخدامها ؛ وحيثند تقبل الناس ، بلا جدال ، فكرة تجميعها [أى تجميع الأوتار الطويلة والقصيرة والسميكه والرفيعة] في قيثارة واحدة ، وذلك بوضع أوتار عديدة فوق القوس الواحد تبعاً فيما بينها بمسافات متناسبة ، وهكذا ستنشأ القيثارة ذات الوترين والقيثارة ذات الأوتار الثلاثة وذات الأوتار الأربع ، والقيثارات خمسية الأوتار ، وسداسيتها ، وسباعيتها ... الخ ، وبهذه الوسيلة فإن المميزات التي كانت تتوزع مبدئياً بين عدد كبير من الأقواس وحيدة الوتر سوف توجد موحدة في قوس واحد متعدد الأوتار ، على النحو الذي نراه في الجنك المصري .

وعلى كل حال فإننا بعد ، لا نقدم هذه الفكرة إلا في شكل افتراضي ؛ ولنست لدينا أي مزاعم تعطى هذه الفكرة الآن أهمية أكبر من ذلك ، وهذا السبب فإننا لن نتوقف عندها لوقت طويل .

المبحث الأول

عن الطيبونى أو ذلك الاسم النوعى الذى أطلقه قدماء المصريين على الآلات الوتيرية طبقا لما يقوله جابلونسكي

عندما يتعلّق الأمر بتفسير ما يتصل بعادات الأقدمين وفنونهم ، فلن يكون بقدورنا أن نورد رواية ما ، إلا بعد كثير من التحوطات ؛ فمثل هذه الأمور ، تخضع عادة لكثير من الاختلافات وكثير من التباين ، وتمثل للذهن في البداية بطريقة غامضة غير موثوق بها لحد كبير ، وذلك بفعل الروايات المتوعة التي يوردها عنها المؤلفون ، الذين يختلفون في غالبيتهم العظمى فيما بينهم ، إما بسبب اللغة التي كتبوا بها ، وإما بسبب تباعد الأزمان التي عاشوا فيها ، لحد لا يستطيع المرء معه أن يقيم شيئا إيجابيا قبل أن يقارن بين رواياتهم ، وهذا هو بالتأكيد ما فعلناه .

لقد أخذنا من جابلونسكي مرشدنا ؛ وحين نستمد العون من أمثال هذا العالم فإننا نظن أن بقدورنا أن نكب بثقة على الأبحاث التي يلّيها الموضوع الذى أخذنا على عاتقنا أن نعالجّه هنا .

يخبرنا هذا المؤلف^(١) أن مسيحيانا قدّما يدعى جوزيف أو جوزيف ، يتحدث في مؤلف له عنوانه *Mémorial sacré*^(٢) يوجد ضمن مخطوطات جامعة كامبردج ، عن آلة موسيقية مصرية تسمى بوني *buni*، وان كان توماس غالا *Tomas gala*^(٣) ، وهو أول من عرف بهذا المؤلف ، في هوامشه حول كتاب *ألفه Jamblique* يدور موضوعه حول الطقوس الدينية أو الأسرار الدينية قد أبدى ملاحظة هامة للغاية ، كما يقول العالمة جابلونسكي ، وهي أن ما كتبه جوزيف في هذا الموضوع إنما هو مستمد من رسالة بروفير *Prophyre* إلى المصري أنيبون *Anebon*^(٤) ، وانه بدلًا من كلمة توبوني

(١) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الكتاب القديمي ، تحت الكلمة تيبوبي ، ص ٣٤٤ .

(٢) في المذكرات أو كتاب الذكرى المقدسة ، الكتاب الخامس ، فصل ١٤٤ .

(٣) في ملاحظاته إلى إيميليوس ، عن الأسرار ، ص ٢١٥ .

(٤) قد تكون مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هجاء هذا الاسم قد تعرض للخطأ على يد النساخ ، وأن من الواجب أن تقرأ أمبون *Ambon* وبذلك يصبح هذا الاسم اسم أسرة مصرية حقيقة ، إن كان هو إنما للرية =

to bouni التي نقرؤها في مخطوطة جوزيف ، لابد لنا أن نقرأها على أنها te bouni بوف .

ومع ذلك فإن فابريكيوس Fabricius ، وهو أول من نشر مخطوطة جوزيف ، وأول من أشار إليها في المجلد الثاني من مؤلفه : أى : المخطوط المنحول للعهد القديم *Codex. pseudepigraphus vetris Testamenti* حيث يقدم اقتباساً من هذه المخطوطة يكتب to boni في النص ثم يكتب الكلمة نفسها to buni في الترجمة اللاتينية ، وان كان العلامة جابلونسكي لا يشك فقط في أنه من الضروري أن نقرأ الاسم كلمة واحدة، وهو يرى أننا نستطيع أن نجد لهذا الاسم ، الذي هو اسم آلة مصرية ، تفسيراً في اللغة المصرية . وقد بدا له أن هذه الآلة الموسيقية هي نوع من الترنيجونة أو القيثارة ثلاثة الزوايا والباندورا *pandores* والسامبوقة *sambuques* ولكن يدعم ما يذهب إليه فإنه يعيد إلى الأذهان أن أثينابوس^(١)

= مصرية أمبو التي يتحدث عنها إبيفان :

Epiphane, advers, Haeres. lib III, p. 1093

وقد أطلق الأغريق على هذه الربة اسم بروتو Britno ويلاحظ أن المصريين ، وكذلك الكثير من مسيحي هذه البلاد بصفة أخص ، وأكثر منهم في أي مكان آخر ، يسمون عادة باسم واحدة من أمهات .

(Vide, origenis commentaria, lib I, origenianorum, pag. e-3)

بل لقد تسمى كذلك كثير من الرهبان المسيحيين في مصر بأمهاء : في أمبو *pambo* ، وبامبو أو *Pambon* .

وفضلاً عن ذلك فإن هذه العادة ، التي تنتشر في كل مكان من العالم ، تظل شائعة عند الكثير من الشعوب الخديوية فيتخد المسيحيون أسماء لابائهم من أسماء القديسين أو القديسات أو أسماء الآباء ، ويتخد اليهود أسماء البطاركة مثل آدم وإسحاق وداود . أما المسلمين والعرب فيتخدون كذلك من أسماء أبرز رجالات الدين الإسلامي . الذين يجلونهم وينظرون إليهم كقديسين ، أسماء لهم مثل : محمد ، علي ، عمر ، حسين ، شافعى الخ .

(١) p. 330

Athen. Deipn. lib IV, p. 157 et 182; lib XIV, pag. 636. (٢)

وقد كان يقدر جابلونسكي أن يضيف إلى هذه الشهادات ما كتبه أثينابوس : الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ١٨٣ ، E ، والكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩ ص ٦٣٥ و ٦٣٨ ، والكتاب الخامس عشر الفصل الأول ، ص ٦٦٥ ، D ، وكذلك ما نقرؤه في كتاب :

le Manuel harmonique, Nicomarque, lib I, pag. 8, edition de Meibomius, Amstelodami, in- 4 .

و معجمي سويdas^(١) وهيزخيوس Hésychius^(٢) وكذلك مارتيانوس كايللا Martianus capella^(٣) وريتشارد بوكوك Richard pocoke^(٤) ومونفوكون Montfaucon^(٥) قد كتبوا حول هذه الآلات المختلفة . وأخيراً فإنه يخلص من كل ذلك إلى أن الطيبوفي هو قيثارة ثلاثة لا تختلف كثيراً عن القيثارة أو الكيتار الذي نطلق عليه اسم الجنك أو الهاوب ، وذلك في أن أوتارها كانت توقع بالمثل بواسطة ريشة العزف .

وقد بدا لهذا العالمة أن من المرجح كثيراً طبقاً لرواية بورفير وجوزيف أن الاسم To boni يستمد أصوله من اللغة المصرية القديمة ، واليكم على أي شاء أسس رأيه : في الترجمة القبطية للتوراة^(٦) تحولت كلمة جيتارا الواردة في الترجمة السبعينية إلى أي : أو - أوى - نى ؛ ونجد هذه الكلمة (جيتارا) في الآية ٢٧ من الأصحاح البخادى والثلاثين من سفر الخروج ؛ وفي الآية الثانية من الأصحاح الرابع عشر من سفر الرؤيا أشير إلى نوع من القيثارات باسم (resper ouoini) ، ومن جهة أخرى فإن هذه الكلمة الأخيرة حين تسبقها أداة التأنيث te التي تلحق عادة بالكلمات القبطية (لتأنيث الكلمات) ، على نحو ما نلحظ نحن أدوات التأنيث بالكلمات الفرنسية ، فسوف تشكل لنا ، طبقاً لما يرى ، الكلمة teouoini وهي التي أصبحت ، بفعل تحوير أو تحريف يحدث عادة للكلمات ولاسيما عند انتقالها من لغة أخرى ، تكتب عند الأغريق tebouni بعد تحريف الـ u أو الـ ou إلى B :

(١) نحت الكلمة Sambykai

(٢) نحت الكلمة Trignon

(٣) زواج الأدباء ، الكتاب التاسع ، ص ٣١٣ ، طبعة جروت .

(٤) وصف الشرق ، المجلد الأول ، اللوحة ٦١ .

(٥) Antiquité expliquée, 11, 116, 140 ect.

(٦) القبطية هي لغة المصريين الأصلية ، ولكنها تعرضت لتحويلات كثيرة بفعل احتضانها لعدد هائل من الكلمات اليونانية التي دخلت إليها في عهد البطالة ؛ وقد أدت هذه الكلمات نفسها إلى إهمال أو نسيان الكلمات المصرية ، التي استخدمت - هي - بدلاً منها ، بحيث لم يعدي بقى في الكتب المدونة بالقبطية سوىربع من الكلمات المصرية الصرف . ومع ذلك فإن كلمة نى - يوني لم ترد فقط في اللغة اليونانية ، ويحمل كثيراً أنها تنتهي حقيقة إلى اللغة المصرية .

ويقدم سان جيروم مثلاً لهذا التحرير، عندما يكتب ريموبوت ^(١) Remoboth على أنها هي نفسها الكلمة التي يكتبها المصريون ريموبوت Remouot . ويستشهد جابلونسكي دعماً لرأيه بمنفوكون الذي وافقه على هذا الرأي حين أطلعه على عمله في هذا الموضوع ؛ كما يتحدث عن الرسائل التي كتبها له لاكروتة في عام ١٧٣٥ والتي أوضح فيها الأخير أنه يناصره كلية في رأيه ؛ وإن كانت براهين مؤلفنا ، بخصوص كلمة طيبون تبدو لنا قائمة على أساس متين يقدر كاف ، حتى إن شهادق هذين العالمين اللذين يرجع اليهما ، لم تضيقا إلا القليل إلى اقتناعنا .

(١) جابلونسكي ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند القدماء ، تحت الكلمة « ريموبوت » .

المبحث الثاني

هل كان الطيبون يوقع أو يلمس بواسطة ريشة العازف ،
وما هو الغرض الرئيسي من استخدامه

تقابيل كلمة قى - بونى ، طبقا لما يظنه جابلونسكي ومونفوكون وكروتشة الكلمة اليونانية كيتارا Citara ، فهى تشير إلى آلة ثلاثة الزوايا تختلف اختلافا طفيفا عن القيثارة أو الكيتارة ؛ وهى توقع بواسطة ريشة عزف ، وهى من نفس النوع الذى يعرف باسم الجنك أو الهاوب .

وفي الحقيقة فقد كانت الآلة الموسيقية العربية المسماة كنور Kinnor التي تشير إليها الترجمة السبعينية باسم كيتارا ، تمثل في شكل جنك ، ويشير إليها الأقباط باسم قى - أوى - نى ، وبفعل التحرير تبىونى ؛ ومع ذلك فتحن لم تتبين على أى أساس أمكن جابلونسكي أن يجزم بأن هذه الآلة الموسيقية يتبغى أن تلمس أو توقع بواسطة الريشة شأنها شأن القيثارة أو الكيتار ، فلو أنه قد أتيح له ، مثلنا ، أن يتفحص هذه الآلات المحفورة أو المنقوشة على معابد مصر القديمة ، وكذا الأشخاص الذين رسموا وهم في حالة عزف عليها ، لربات على يقين من أن شيئا لا يمكنه أن يؤدى ، بأية حالة ممكنة ، لوجود عادة مماثلة ، أى للعزف على الطيبون أو الكيتار باستخدام الريشة أو قوس العزف ، وأن كل شيء هناك يشهد بذلك .

لقد كانت هذه الآلة ، على الأرجح ، مخصصة لصاحبة الصوت البشري عند الغناء الديبى ؛ فقد بدا لنا أنها كانت تستخدم على الأقل على هذا النحو ، في الاحتفال المنقوشى على إفريزواجهة المعبد الكبير الموجود في دندرة . ولهذا السبب فقد أطلق فى غالبية الأحيان على الجنك (الهاوب) اسم بسالتيرون Psalterium ، وهى كلمة تعنى الآلة التي من شأنها أن تصاحب الغناء .

ولاريب فى أن القديس كليمانس السكندرى قد رأى العين هذه الواقعة حين يقول ^(١) : « إن تناضم البسالتيرون الهمجى حين يجعل من وقار المقامات اللحنية

أمرا محسوسا ، كان هو التموج الذى احتدأه ثرياندر عندما صاغ هذه الضراعة على النسق الدورى :

« أى جوبير ؟
يا مبدأ كل الأشياء ؟
ويامن تدير كل أمر ،
إليك أتوجه بأول نشيد أصوغه »

ولابد لنا أن نفهم من الكلمة البساتريون الهمجي أداة موسيقية مصرية من خاصيتها أن تصاحب صوت المغني ، إذ كان اليونانيون يطلقون اسم الهمج أو البرابرة على الشعوب الأخرى جمعا ، كما أنهم لم يكونوا يعرفون في الزمن الذى عاش فيه ثرياندر سوى الموسيقى التى تعلموها من المستعمرات أو الحاليات المصرية الأولى التى حكمتهم أو من فلاسفه تراقىأمثال ميلامبوس وأورفيوس الخ ، والذين نقلوا إليهم المعرف التى اغترفواها من مصر التى تلقوا علومهم فيها ؛ ويعنى آخر فحىث كان الجنك أو الطيبونى هو الآلة الوترية الوحيدة ، أو الأساسية التى يجدها المرء منقوشة فوق جدران المعابد المصرية ، وحيث كان هو الآلة التى يستطيع تناغمها أن يجلب الوقار ، فيكون من المرجح اذن أن القديس كليمانس كان يريد بمحديه هذا الجنك ؛ وهناك شواهد قليلة على أنه قد استخدمت فقط ريشة أو قوس للعزف على هذا النوع من الآلات .

المبحث الثالث

عما كان يشترك فيه الطيبون بالضرورة مع الآلات الموسيقية الأخرى ، وكذلك عن ضرورة وجود أنواع عديدة منه .

لاحظ أوغوريون ، الذي يذكره أثينايوس^(١) ، أن أسماء الآلات القديمة ذات الأوتار الكثيرة تختلط في معظم الأحيان ؛ وإن هذه الآلات قلما تختلف فيما بينها ، وأن التغييرات المختلفة التي أدخلت عليها هي التي أدت إلى ظهور تسميات جديدة ، برغم أن هذه الآلات ، في حقيقة الأمر ، لم تكن تختلف كثيرا فيما بينها . وهذا على وجه الدقة هو ما يظنه دون كالمت *Don calmei*^(٢) الذي يعبر عن رأيه على النحو الآتي : « فعندما يرى المرء أن البعض يزودون هذه الآلات الوترية بثلاثة أوتار ، في حين يزودها آخرون بأربعة ، ويزودها فريق ثالث بسبعة ، وغيرهم بعشرة ثم باشني عشر ، وبعد ذلك يزودها آخرون كذلك بأربعة وعشرين وترًا ، وأن هؤلاء يقولون أنها كانت تقر بالأصابع وأن أولئك يرون أن الأمر كان يتم بواسطة القوس ، وأن فريقا قد صنعوا أوتارهم مشدودة من أعلى إلى أسفل وان فريقا آخر قد وضعها على سطح الآلة [أى دون شدتها بقنطرة] فليس على المرء ، من أجل ذلك ، أن يزعم من فوره أنه بقصد آلات موسيقية متباعدة أو يظن أن أشياء تختلف فيما بينها على هذا النحو لا يمكنها أن تحمل الاسم نفسه ، ذلك أن من الأمور الاعتيادية أن تجمع كل هذه الانواع من الأشياء وأن تضمها جميعا تحت اسم نوع واحد ، أو أن تغير في بعض الأحيان عن كل منها باسم خاص ، فلتتحقق المباني القديمة : بكم من الطرق أو الأساليب سنرى قيارة الأقدمين مرسومة ؟ وكم من الأسماء أطلقت عليها ؟ إننا نعرف أن الترجمة السبعينية للتوراة قد جعلت من الكلمة العربية كنور : كينيرا أى القيارة الحزينة وكيتارا وفورمنكس وهي آلات سباعية الأوتار ؛ وكانت هذه الآلات نفسها تحمل عند الأغريق أسماء كينيارا ، ليرا ، فورمنكس ، كيتارا ، خيليس *Chelys* وهي مصنوعة من

(١) مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، قصل ٤

(٢) Dissertation sur les instruments des Hébieux, p. 81.

عند العربين .

درع السلحفاة ، بقتيس Pectis وهي قيثارة على هيئة مشط ، باريتون أى المتعددة الأوتار ؟ ولقد استخدم الرومان هذه الأسماء نفسها ثم أضافوا إليها اسم تستودو أى القيثارة السباعية . ونحن نشير إلى كل ذلك عادة بهاتين الكلمتين : « القيثارة القديمة » .

ومع ذلك فيبدو من المرجح ، بقدر كاف ، أن هذه التسميات المختلفة لم تكن لتطلق على نوع واحد من الآلات الموسيقية ، سواء على أزمان متفرقة أو في أماكن مختلفة لو لم تكن قد تناولت هذا النوع من الآلات سوى تغييرات طفيفة ، أو لو لم يكن من شأن هذه التغييرات الطفيفة أن تحدث بالضرورة تمييزاً بين بعض هذه الآلات وبين بعضها الآخر ، في أحوال مختلفة . ولدينا أمثلة كثيرة للغاية لأسماء مختلفة أعطيت لنوع نفسه من الآلات تبعاً لكبر أو صغر أحجامها ، أو لأن شكلها أكثر أو أقل تسطيحاً أو ارتفاعاً ، دائرياً كان أو متعدد الزوايا ، أو لأن تركيبها أكثر أو أبسط تعقيداً . فعلى هذه الشاكلة نجد لدينا هذه الأنواع المختلفة من الكمان التي نطلق عليها :

كان الجيب أو الكمان الصغير ؛ pochette violon ؛

الكمان الخماسي أو الكمان الأوسط ؛ alto أو quinte

الكمان الأوسط أو الكمان العاشق ؛ viole d'amour

الكمان الزاعق أو الرنان ؛ dessus de viole

الكمان الخفيض (العميق والخفيف) ؛ basse de viole

الفيولونسيل ؛ violoncelle

أو الباص basse (الكمان غليظ الأوتار) ؛

الكتورياص (الكمان الكبير) ؛

ومثال ذلك أنواع الناي التي نعرفها باسم :

الناي الناعم أو الرقيق ؛ flute douce ؛

الناي المستعرض [لامساكه بالعرض عند الشفتين] ؛ f. traversière

المزمار الصغير ؛ octavin ؛

المزمار ؛ fifre ؛

الصفارة (مزمار بستة ثقوب) flageolet .. إلخ .

كذلك الحال بالنسبة لنوع الآلات التي يتمتع إليها الجيتار والقيثارة والعود والأمانيف ، والعود ، والأغوات ذات الأقواس والماندولين ألح الملح .

ولقد كان الشيء نفسه ولا ريب يحدث عند الأقدمين ، فالأسماء المختلفة التي منحوها سواء للجندل أو للقيثارة لم تكن تستخدم إلا للإشارة إلى بعض تغييرات طفيفة في شكلها أو في تركيبها ، أو في تناسب أجزائها وأحجامها .

وهكذا كانت لدى المصريين آلات طيبونى من أنواع مختلفة وأشكال مختلفة ، فكان لديهم ما هو على شكل جنك (هارب) وما هو على شكل قيثارة وما هو على شكل جيتار ؟ وحين نتفحص آلات الجنك التي نراها منقوشة أو مرسومة فوق المباني الأثرية في مصر ، فإننا نلاحظ تفاوت أحجامها ، وكذلك تفاوت عدد أوتارها بين القلة والكثرة^(١) . ودون أن نتوقف طويلاً للحديث عن غاية كل منها ومناسبات استخدامها ، وهى أمور لا نستطيع أن نقدم تفسيراً لها إلا بشكل افتراضي ، فسوف نقتصر على ملاحظة أن آلات الجنك ذات الأوتار العشرة التي نراها فوق إفريز واجهة المعبد الكبير في دندرة ، وكذلك في كهوف إيليشيا^(٢) (الكتاب) وفي المعبد الصغير المقام في مدينة أبو (جزيرة فيه) كانت مخصصة على ما يبدى مصاحبة ضروب الغناء الدينى في الاحتفالات المহيبة الكبيرة ، على نحو ما كانت عليه ، عند العربين ، آلة الكنور أسرى آلة الجنك أو الصنوج ذات العشرة أوتار . ولقد كان هذا النوع من الآلات ، يلقى بالمثل ، ودون جدال ، تقديراً بالغاً من الأغريق ، إذ نجد الشاعر أيون Ion يحتفي به في شعره^(٣) .

ونادر ما ترسم آلات الطيبونى التي تتخذ شكل القيثارة على المباني المصرية ،

(١) انظر لقيثارات المرسومة في واحدة من الجبانات المعاورة للأهرام الكبير بالجيزة ، وتلك المرسومة في كهوف إيليشيا (الكتاب) ، اللوحة ٧٠ ، الشكل ٢ ، وكذلك تلك الخاصة بمقابر الملك ، وتلك الموجودة في طيبة والموجودة بالمعبد الصغير في مدينة أبو (جزيرة فيه) .

(٢) نسبة إلى القابلة إيليشيا ربة الولادة مساعدة الربة هيرا . (المترجم)

(٣) نعزف لك على القيثارة نشيداً من عشر طبقات منغمة ،
يتميز باتساق الأنقام المعروفة على القيثارة الثلاثية ،
فقدما كان جميع الأغريق ينشدون لك نشيداً من أربع طبقات ،
على القيثارة السباعية متوجهين به إلى ربة نادرة من راعيات الفنون .

فنحن لم نلحظ وجود آلات من هذا النوع إلا في مكابين :

١ - فوق جدران سلم يوجد في قاع الحجرة الخامسة من المعبد الكبير في دندرة ؛ وقد زودت القيثارة التي يراها المرء في هذا المكان بأربعة أوتار ؛ ويبدو أنها كانت تستخدم هناك لصاحبة الأغاني التي تقدم في عيد من أعياد النصر .

٢ - فوق خريطة للعالم محفورة في سقف معبد صغير يقع في أعلى المعبد الكبير في دندرة ؛ وهي قيثارة ذات ثلاثة أوتار وقتل النخبة التي تحمل هذا الاسم . وهذه القيثارة ، على الأرجح ، هي من نفس نوع تلك التي يتحدث عنها ديدور الصقلاني في تاريخه للعالم ، الكتاب الأول ، والتي ذكر أن كل وتر من أوتارها يوافق فصلًا من فصول السنة .

ولا تزال القيثارة تستخدم حتى اليوم ، ولا يزال يدور ذلك في بعض أحيا القاهرة ؛ ويعرف عليها المرء بسهولة في الآلة المسماة كسر (كسرة مشددة على السين) في أعماق أفريقيا ، ونجليها معهم عادة سكان السودان والبرابرة أو البربر حين يأتون لقضاء بعض مصالحهم في القاهرة ؛ فهذه الآلة إنما هي في الحقيقة قيثارة حقيقة ؛ ويرغم أنها قد صنعت بخشونة وبدائية فإنها تضم كل الأجزاء التي قدم هوميروس وصفا لها في أنشودته إلى عطارد . وسوف نتحدث عنها بتفصيل أكبر عندما نتصدى بالحديث عن الحالة الراهنة للموسيقى في مصر .

أما بخصوص آلات الطيبوني التي صنعت على شكل جيتار ، فإننا لم نلحظ وجودها إلا في مكان واحد ، مما قد يدفع إلى الظن بأن هذا النوع من الآلات كان أقل أهمية ، من ناحية الاستعمال ، من النوعين السابقين .

وعلى هذا فقد وجدت عدة أنواع من الطيبوني على نحو يمثل تنوع الآلات الوتيرية واختلافها فيما بينها . ولابد أن اسم طيبوني أو تيبوني ، وقد كان اسمًا نوعيا ، كان يطلق بصفة خاصة على الآلة الموسيقية التي تُتَحَدَّثُ منها نمطاً ونموذجاً للأخريات ؛ ولقد كانت هذه ، في مصر ، تسمى بالطيبوني ، كما كانت تسمى عند العبريين بالآلة الكنور ؛ وكانت هي القيثارة عند اليونانيين ؛ كذلك فقد كان هذا الاسم النوعي ، في هذه وتلك من اللغات الثلاث ، فيما ييدو ، اسمًا مشتركًا لكل الآلات الموسيقية الوتيرية .

المبحث الرابع ،

اسم بسالتيرون (الستنطور) هو الأقدم شهرة والأوسع انتشارا ، وهو اسم لآلة مصرية . من أين جاء هذا الاسم الذي كان يستخدم صفة لطبيعي؟

ليس هناك ، بين كل الأسماء التي أطلقت على الآلات التي تحمل هذا الاسم النوعي طبيعي ، اسم أوسع انتشارا وشهرة بين كل الشعوب القديمة والمحدثة من اسم بسالتيرون . ولا يشير هذا الاسم لآلة موسيقية بعينها بقدر ما يقدم لنا فكرة عن الممارسات التي من شأن الآلات الورثية أن تؤديها ، أي مصاحبة الصوت ، على النحو الذي سبق أن استرعينا إليه الانتظار .

ويشير القديس كليمانس السككتري^(١) في مؤلفه les stormates أي الطبقات إلى البسالتيرون باعتباره آلة موسيقية تستعمل عند أداء طقوس العبادة عند المصريين . ومع ذلك ، فمن المحتمل أن نجد هذا الكاتب يتكلم بشكل أفضل مما كان يدور في عصره عنه مما كان يحدث في زمن متأخر ؛ ولكنه برغم ذلك يستخدم اسم بسالتيرون Psalterion باعتباره اسمًا نوعيا ، يمكن إطلاقه على كل الآلات الورثية التي يستخدمها المصريون ، ذلك أنه لا يستخدم هذا الاسم إلا في صيغة الجمع ، ليس هذا وحسب ، بل إنه لا يتجدث عن آلة ورثية أخرى غيرها ، بل إنه كذلك ، لا يشير في هذا المجال إلى الآلات الموسيقية الأخرى ، المختلفة ، إلا بأسمائها النوعية .

ويستمد الاسم بسالتيرون ، على وجه الترجيح ، أصله من الكلمة قديمة يلفظها العرب : سنطير (فتحة فسكون) ويشار بها اليوم إلى آلة موسيقية لها شكل الجنك أو الصنبح (الهارب) ، متعددة وضعاً معكوساً ، وموضوعة فوق جسم زنان : وهي

(١) « ولكن إذا ما توجهوا بكل اهتمامهم إلى الناي والقيثارة والانشد والرقص والتصفيق ، كما يفعل المصريون ، وكذلك إلى رجاء وقت فراغهم بهذه الطريقة ، فإنهم سيكونون بذلك ميالين للمغلاة ، وتحين متصلين من النظم والطريق القوي إلى أقصى حد ؛ ذلك أن أصوات الصنابح (الصاجات) والدفوف (الطبول) تردد عالية على مسامعهم ، وتدوى الآلات الموسيقية خادعة لهم » - الكتاب الثاني ، فصل ٤ من ١٦٣ .

الآلة نفسها التي نطلق نحن عليها اسم تمبانون *Tympanon*^(١). أما المصريون القدماء الذين كانوا يلحقون عادة أدوات التعريف والتذكير والتأنيث.. الخ إلى أسمائهم ، على نحو ما نفعل نحن في اللغة الفرنسية ، فقد كان عليهم لذلك أن يضيفوا إلى الكلمة سقطير أداة التذكير بي *pi* ، وهكذا كانوا يلفظونها بيسقطير .

أما الآشوريون ، الذين كانت تعرف عندهم هذه الآلة بالاسم نفسه ، فقد ألحقو بها النهاية الخاصة بالاصطلاحات التعبيرية في لغتهم وأسموها بيسقطيران أو فيسكتيران . وقد كان النبي دانيال هو أول من أشار إليها في التوراة بهذا الاسم الأخير باعتبارها آلة موسيقية خاصة بالأشوريين ، ويلمس المرء بوضوح أنه لا يمكن نسبة هذه الآلة إلى اللغة العربية ، ولا إلى اللغة الكلدانية ، حيث أن كل الكلمة في هاتين اللغتين لا ينبغي لها أن تضم سوى ثلاثة حروف أو مقاطع جذرية ، في حين توجد هنا أربعة حروف تشكل مقاطع صوتية في هذه الكلمة .

وحيث قد نقلت هذه الآلة بعد ذلك إلى الأغريق باسمها الأخير ، فقد جعلوا اسمها في البداية ولا ريب بيساتريون ؟ ومع ذلك فحيث أن المقطع الصوتي الثاني يحدث نغمة أنفية لابد لها أن تثير نفور آذانهم المرهفة ، فإنهما بفعل تحويل يحدث في الغالب في كل اللغات قد غيروها إلى بيسالتريون *Pisaltérion* ، ثم أصبحت بفعل الاندماج إلى بسالتريون^(٢) .

وأنهيا فإن الأقباط الذين عادت إليهم الكلمة سقطير بعد أن حرفت على هذا النحو ، فجاءت متكررة على نحو ما ، قد أضافوا إليها من جديد أداة التذكير *pi* ، وجعلوا منها بيسالتريون^(٣) *Pipsaltérion* . وهو اسم لا يزالون يشارون به إلى آلة موسيقية مخصصة لمصاحبة الصوت .

ومع ذلك ، فبرغم أن الكلمة بيسقطير قد تناولتها الكثير من التغييرات

(١) زودت هذه الآلة بأوتار من التحاس الأصفر ، وكانت تقر بريشة صغيرة من الخشب .

(٢) يخبرنا فوسيوس *Vossius* أن الكلدانين قد اعتادوا على أن يستبدلوا حرف اللام بحرف التون ، وبخاصة في الكلمات الدخيلة على لغتهم - وأن العبرانيين قد تطّبعوا بهذه العادة أثناء الاسر البابلية .

(٣) *Kircher, lingua AEgypt. restituta* : (كيرش ، اللغة المصرية المضوية) .

والتحويرات فإن الماء يرى بوضوح أنها ظلت على الدوام تستعمل من جانب الشعوب الشرقية القديمة ، باعتبارها صفة لآلات الطيبون ، أي للآلات الورقية التي من شأنها مصاحبة الصوت ، وليس باعتبارها اسما يطلق على آلة موسيقية بعينها .

الفصل الثاني

عن آلات النفح المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن
أصلها ، وعن استخداماتها وأسمائها .

المبحث الأول

عن اختراع وأصل الناي بصفة عامة

لعل حادثا قريب الشبه بذلك الذى أدى إلى ابتكار الآلات الورثية مثل آلات القيثارة التى تحدثنا عنها في بداية الباب السابق ، هو الذى أدى بالمثل إلى تخيل آلة الناي ؛ فالصوت الذى تحدثه الرجع عند مرورها بجسم أجوف يمكن أن يؤدي في البداية إلى الاليماء بفكرة النفح في قصبة بسيطة^(١) ، لنجصل من جراء ذلك على صوت ؛ وحيث ان كل قصبة غاب من طول مختلف تحدث بالضرورة صوتا مخالفا لما تحدثه قصبة من طول آخر ، فإن من المرجح أن يكون قد تم تقريب كل هذه القصبات تبعا لأطوالها الخاصة ، بقصد ألا تصنع في النهاية سوى آلة ناي واجهة تستطيع كل النغمات أن توجد وأن تتنظم بها ، وهو ما أدى إلى صنع الناي ذى القصبات السبع الذى أطلق عليه اسم ناي الإله بان^(٢) ، أى الناي الذى يصدر كل الأنغام ، لأنه في الواقع الأمر يعطى كل النغمات الدياتونية المختلفة ؛ وفي النهاية ، ومع دورة الزمن ، فلا بد أن الناس ، كما هو مرجع ، قد ارتأوا أن يثبتوا في قصبة واحدة ووحيدة وبالتالي ، الأبعاد المختلفة لأطوال القصبات السبع السابقة بأن يتقوها ثقبا في المكان الذى ينتهي عنده طول كل منها ، وهكذا تكون الناي ذو القصبة الواحدة^(٣) .

(١) كوكريوس ، عن طبائع الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٣٨١ وما بعده .

(*) بان ، هو إله المراعلى والقططان ؛ وكان يهرب الجبال والوديان مشتا أو منظما لرقصات حوريات الغاب ، مصطفحا معه الناي الرعوى الذى اخترعه ، وكانت له أقدام وقرون ماعز ، وكان ظهوره يوحى بالفرع والرعب . [المترجم]

(٢) ييلو أن الناي ذا القصبة الوحيدة ، والمتقوها عدلة ، لم يكن له في البداية من مقدمة سوى فتحة =

وفي الوقت نفسه ، فإن هناك نوعا ثانيا من النايات يسمى المونول أي وحيد القصبة ، جاء على غرار النوع الأول (قبل تطويره) ، ولم يكن سوى قصبة بسيطة من البوص ، الأمر الذي أدى إلى حدوث بعض المخاط ، وولد تفور المُلْفِين أو شكوكهم بخصوص أصل ، ومنشأ النايات وحيدة القصبة ، على النحو الذي ستواتينا الفرصة قريبا ان ننتهي .

=الفوهـة العـلـى ؛ وـعـلـى الأـقـلـ ، فلا تزالـ هـى حتى الـيـومـ الفـتـحـةـ الـوـحـيـدـةـ لـلـنـاـيـ أوـ «ـفـلـاـوـتـ»ـ المـصـرـىـ ،ـ الـمـعـرـفـ بـاسـمـ نـاـيـ الدـراـوـيـشـ ؛ـ وـعـتـقـدـ نـحنـ أـنـ لـهـ أـصـلـاـ بـالـغـ قـدـمـ .

المبحث الثاني

عن اختراع وعن أصل آلة الناي المصري

من المؤكد أن الناس قد يأدوا في مصر كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة و مختلفة من آلة الناي ، نرى رسوماً لها داخل جبانات الجيزة ، وفي كهوف الجبل الواقع في مدينة إيليتيا القديمة (الكتاب حالياً) .

وقد نسب أوفريون في كتابه الشعراء الغنائيون^(١) إلى عطارد اختراع الناي البسيط ذي القصبة الواحدة (المونول) ، وإن كان آخرون ينسبون شرف صنعه إلى سيوث Seuth وروناكس ميديس Ronax Médes ؟ وقد يكون اسم سيوث هو نفسه اسم تحقق الذي يطلقه أفلاطون على عطارد ، أو لعل الاسم لم يكن سوى صفة يشار بها إلى أول رجل عبقرى ابتكر استخدام الناي أو فن العزف عليه . كما يشار بهذه الصفة نفسها إلى أول من اسس فن اللغة وفن الكتابة .

ونخبرنا جوبا Juba^(٢) في كتابه الرابع من مؤلفه التاريخ المسرحي *Histoire Théâtrale* أن المونول أو الناي وحيد القصبة قد تم اختراعه على يد أوزيريس ، وهو نفس ما يقال بالنسبة للناي الذي أطلق عليه اسم فوتنيكس Photinx^(٣) . ومع ذلك ، فبالإضافة إلى أنه لا يرجع كثيراً أن يقدر رجل واحد بمفرده أن يكون مخترعاً لنوعين من الناي مختلفين لهذا الحد ، بسبب من طول الخبرة والفن والاتقان في الصناع الذي يفترضه النوع الثاني ، فإن كل شيء يبعث على الاعتقاد بأن الناي البسيط نفسه كان سابقاً بوقت طويل على وجود أوزيريس ؛ وفضلاً عن ذلك فقد تفرقت الأراء بخصوص نوع هذا الناي الذي اخترעה^(٤) هذا الملك من ملوك مصر ، ويقول بوللوكس^(٥) أن الناي الذي ابتكره أوزيريس كان من قشن الشعير ،

(١) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، الفصل ٢٥ ، ص ٨٤ .

(٢) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ ؛ يوستانيوس ، عن الالياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٢٦٢ ، ص ١١٥٧ .

(٣) يورد جروتر Gruter هذين النوعين من النايات في اللوحة رقم ٢٧ .

(٤) المعجم ، الكتاب الرابع ، الفصل العاشر ، عن أصل الأنواع .

ويتحدد سولان Solin عن ناي مصرى مصنوع من قصب البوص ينسب يوستاث.
Euthtathe اختراعه إلى نفس أوزيريس .

وبلا ريب فقد كان كل من أوفوريون وجوبا يريد أن يشير بكلمة مونول أو الناي البسيط ذى القصبة الواحدة إلى الناي الحالى من التقوب التى تحدد ملمسه ، أى إلى ذلك الناي الذى كان استخدامه يقتصر على اصدار أصوات التحذير أو النداء ، على النحو الذى صنع عليه أول الأمر ، طبقا لما يخبرنا به أبويليوس ^(١) Apulée .

وفي الوقت نفسه فقد يبدو أن هوميروس ^(٢) يريد لنا أن نفهم أن عطارد قد اخترع كذلك فن العزف على الناي ، وان كان من المحتمل أنه لم يشاً أن يتحدد إلا عن التفنن في إحداث صوت مناسب بهذه الآلة ، صوت أو نغمة يستطيع الناس أن يسمعوها عن بعد ؛ بل إن ذلك هو المعنى الوحيد الذى نستطيع أن نعطيه للأبيات التى يشير فيها هذا الشاعر إلى الناي الذى اخترعه عطارد . وقد كان هذا الناي البسيط ، ذو القصبة الواحدة ، على الأرجح ، هو ما كان يسميه بالناي اللوقس : lotus أو ^(٣) ، نسبة إلى شجيرة كان هذا الناي يصنع منها ، كما كان يطلق عليه اسم الناي الليسي ^(٤) .

وطبقا لدوريس Duris ، في مؤلفه عن تاريخ أعمال أجا توكل ^(٥) Histoire des action d'Agthocle الذى اخترع هذا الناي ، كما كان هو أول من صاحب بهذه الآلة تزيلاً موجها إلى خيريس Cérés وكان هذا الرجل ينتمي إلى أمة السيرت Syrites في برقة ، وهو بلد كانت تنمو فيه أجمل شجيرات اللوقس ، وكان بالتالى أفضل مكان تصنع فيه آلات الناي ، فقد كانت بلاد برقة تنبغ نبات اللوقس بوفرة شديدة ، وجودة عالية ، حتى

(١) أبويليوس ، المتنخب ، الكتاب الأول .

(٢) نشيد إلى هرميس ، بيت ٥٨٨ وما بعده .

(٣) يورينديس ، عبادات باكخوس ، بيت ١٣٥ ، ١٦٠ وما بعده ؛ نفس المؤلف ، أبناء هيراكليس ، بيت ٨٩٢ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعي ، الكتاب ١٣ . فصل ١٧ ؛ يوستاتيوس ، في تعليقه على الالياذة ، النشيد ١٨ ، بيت ٥٢٦ .

(٤) يورينديس ، المفهومات في أليس ، بيت ١٠٣٦ ؛ الطرواديات ، بيت ٥٤٣ وما بعده .

(٥) أثينايوس ، مأدبة الفلسفة ، الكتاب ١٤ ، فصل ٣ ، ص ٦١٨ .

كاد السكان أن يتخذوا من هذه الشجيجات طعامهم الأوحد ، الأمر الذي جعل الأغريق يطلقون عليهم اسم : أكلة اللوتس^(١)

ويمضي الأيام صنعت نيات مقوسة أو مثنية من خشب اللوتس طبقاً لما يخبرنا به أوفيد^(٢) . ومع ذلك فليس من المرجح فيما يبدو لنا أن تكون هذه إنباتات قد صنعت كلية من الخشب الذي لابد له أن يتشنى أو يتلوى بتصعوبة حين يكون جافاً . وبلا جدال ، فقد كان هذا الجزء المقوس من الناي يصنع من قرن بقرة على النحو الذي كان عليه الجزء المقوس للنابات الأخرى المصنوعة من الخشب والتي لها نفس الشكل ؟ وهذا السبب فإن الشعراء كانوا يشيرون إليه عادة بالصيغة *adunco cornu* أى القرن المعقود^(٣)

كذلك قد صنعت نيات من اللوتس ذات قصبيتين ، كان يطلق عليها في مصر اسم الفوتينكس *Photinx* ، أما اليونان فكانوا يشارون إليه باسم بلاجيولوس *Plagiaulos* وأما اللاتين فكانوا يشارون إليه باسم أوبلينكا *Obliqua* أى الناي المائل أو المحرف .

ومع ذلك فلم تكن كل أنواع الفوتينكس أو الناي ذي القصبيتين مائلة أو منحرفة ، فقد كانت توجد منها نيات ذات قصبيتين تلتصق كل منهما إلى الأخرى ، على غرار تلك التي لا تزال تستخدم في مصر حتى اليوم ، والتي تعرف باسم أرغول .

وفيما مضى ، شاع استخدام الناي ذي القصبيتين بين السكndرين الذي حازوا شهرة واسعة في فن العزف عليها ؛ وفي بعض الأحيان كان يجمع بين الناي وحيد

(١) سترايون ، الجغرافيات ، الكتاب ١٧ ، ص ٩٦٩ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعي ، الكتاب الخامس ، فصل ٢ ، ص ٦٧ ؛ هيرودوتس ، التاريخ ، الكتاب الثاني ٤ ؛ ديدور الصقل ، مكتبة التاريخ ، الكتاب الأول ، فصل ٣٤ ص ٩٩ ؛ المؤلف نفسه ، فصل ٤٣ ، ص ١٣٤ .

وكان ينمو في مصر كذلك نبات يحمل هذا الاسم ، كان المصريون يصنعون منه ، الخيز الذي يأكلونه ؛ وكانوا ينسبون ابتكار هذا الطعام إلى إيزيس .

(٢) أوفيديوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، بيت ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٣) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه ، بيت ١٨١ ، ١٨٩ ؛ المؤلف نفسه ، رسائل من يونتوس ، الكتاب الأول ، الرسالة الأولى ، بيت ٣٩ ؛ ستاتيوس ، مأثر طيبة ، الكتاب السادس ، بيت ١٣١ .

القصبة والناي ذى القصبتين في المآدب ؛ وكانت الآلة الأولى لا تزال تستخدم لصاحبة الرقص وضروب المباحث الأخرى . ومع ذلك فليس هنا مجال الحديث عن كل الأغراض المختلفة التي كانت تستخدم فيها هذه الآلات الموسيقية . ويكفينا هنا أن نعرف أن كان هناك نوعان من الناي المصرى يصنعان من خشب اللوتس ؛ أوهما ، وهو بلا ريب أقدمهما وهو الذى أسماه الأغريق *lotos monaulos* أي الناي وحيد القصبة المصنوع من خشب اللوتس ، وهو يشتمل على قصبة واحدة مستقيمة ؛ وثانيهما وكان يعرف باسم لوتس فوتنيكس أي الناي المزدوج المصنوع من اللوتس وكان مثنيا ؛ وقد كان هذا الأخير ، فيما يرجح ، هو الذى وصفه أبو ليوس *Apulée* باعتباره آلة موسيقية مصرية ، خاصة بكهان سيباريتس^(١) .

(١) أبو ليوس ، المتن ، الكتاب الحادى عشر

المبحث الثالث

عن اسم الناى المستقيم في اللغة المصرية وعن تأثيره واستعماله

يتحدث أوسناتيروس^(١) عن آلة نفخ تسمى باللغة المصرية ختو - وي Chnoué ، ويشير إليها باعتبارها بوقا مثنيا ، وينسب اختراعها إلى أوزيريس^(٢) . أما الوصف الذي يعطيه لهذه الآلة فيتمثل مع الناى المقوس الذى كان يستخدمه كهنة سيباريص ، والذى يتحدث عنه أبيوليوس^(٣) ومع الناى الذى يسميه أثينايروس^(٤) فوتنكس (أى الناى ذى القصبيتين) ، والذى ينسب جوبا اختراعه إلى أوزيريس ، والذي ظن جابلونسكي أن من المختتم أن يكون هو النوع نفسه من الآلات التي كانت تستخدم لدعوة المصريين إلى الاحتفالات الدينية ، والذي يطلق عليه أحيانا اسم بوق وأحيانا أخرى اسم ناى .

ومع ذلك ، فإن من غير المختتم أن يكون ممكنا على الاطلاق أن يتم الخلط على هذا التحول بين آلين مختلف صوتاهما لهذا الحد ؛ وفضلا عن ذلك فقد كان للبوق المصرى صوت قوى ومنفر ، إذ يقرر بلوتارك أن صوت هذه الآلة كان يشبه نبض الحمار^(٥) ، وأنه لهذا السبب نفسه لم يشاً أهالى بونزيريس وليكوبوليس وأيدوس ، الذين يفزعون من صوت الحمار ، باعتباره في رأيهم مثلاً لعقرية الشر طيفون ، أن يستمع عندهم صوت هذه الآلة ، في حين كان ينبعى ، على العكس من ذلك ، أن يأقى الناى المصرى بالغ الدقة بالغ التطريب ، وبالإضافة إلى ذلك أخيرا ، فإن ديمتريوس دى فالير^(٦) حين يورد أن الكهان المصريين كانوا يوجهون إلى آهتهم تراتيل على

(١) في تعلقه على الآلة ، الشيد الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ ، ص ١١٣٩ .

(٢) المؤلف نفسه ، التعليق على البيت ٥٢٦ من نفس الشيد ، ص ١١٥٧ .

(٣) المسع ، الكتاب الثان ، ص ١٣٧١ .

(٤) مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، فصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

(٥) بلوتارك ، إيزيس وأوزيريس ، ترجمة (إلى الفرنسي) أميون ، ص ٣٢٤ ؛ إيليانوس ، عن الحيوان ، الكتاب العاشر ، فصل ٢٧ .

(٦) ديمتريوس إفاليري ، عن البيان ، ص ٦٥ .

الحركات السبع ، التي كانت بفعل رقة جرسها تحمل محل مقامات الناي والكتار ، فإنه قد خول لنا للدرجة كبيرة أن نومن أن زين الناي كان لطيفا ورقيا ، وبختلف وبالتالي أشد الاختلاف عن صوت البوق .

ان اسم شنو - ويـ *chnou* الذى يعطىء أوستائيوس للبوق المصرى ، ينبغي فى رأى جابلونسکى أن يكتب شـو - نـو - ويـ *Chonoué* وطبقا لما يراه الأخير فإنا لستنا بصدق اسم للبوق المقوس ولا الناي ذى القصبة الخاص بالمصرىن ، ولابد أن يكون هذا الاسم متصلـا بالنـاي المستقـيم والبسـيط ، المسمـى بالنـاي وحـيد القصـبة أو المـونـول . وبينـى جابـلونـسـکـى رأـيـهـ علىـ أنـ كـلـمـةـ أـولـوسـ *aulos*ـ فىـ كـتـبـ الأـقبـاطـ ، والـتـىـ تعـنىـ النـايـ المـسـتـقـيمـ ، كـانـتـ تـتـحـولـ عـلـىـ الدـوـامـ إـلـىـ الـكـلـمـةـ *Djouo*ـ أوـ خـىـ *Andjou*ـ *Cébi andjo*ـ عـلـىـ النـحـوـ الـذـىـ تـجـدـهـ عـلـىـ هـىـ الرـسـالـةـ الـأـلـىـ إـلـىـ أـهـلـ كـورـتـوسـ ، الـاصـحـاحـ الـرـابـعـ عـشـرـ ، الـآـيـةـ ٧ـ ، كـماـ يـنـيـهـ عـلـىـ أـنـ كـلـمـةـ *Erdjо*ـ فـىـ الـقـبـطـيـةـ تعـنىـ : يـعـزـفـ عـلـىـ النـايـ ، وـعـلـىـ أـنـتـاـ نـجـدـ كـلـمـةـ *Repsdjo*ـ فـىـ إـنـجـيلـ مـتـىـ ، الـاصـحـاحـ التـاسـعـ ، الـآـيـةـ ٢٣ـ ، وـكـذـلـكـ فـىـ سـفـرـ الرـئـيـاـ ، الـاصـحـاحـ الثـامـنـ عـشـرـ بـعـنىـ عـازـفـ النـايـ .

أما بخصوص المقطع الصوتى الأخير من الكلمة شـو - نـو - ويـ فيظنـ جـابـلونـسـکـىـ أنهـ هوـ تـفـسـىـ الـكـلـمـةـ الـتـىـ يـسـتـخـدـمـهـ هـوـرـابـلـلوـ *Horapollo*ـ ^(١)ـ والـتـىـ يـكـتـبـهـ بـالـقـبـطـيـةـ *ءـهـ نـاـ*ـ .ـ وـعـنـىـ آـخـرـ ، وـكـذـلـكـ فـىـ مـؤـلـفـنـاـ فـىـ مـكـانـ آـخـرـ ^(٢)ـ ،

(١) المـيـرـوـغـلـيفـيـةـ ، الـكـتـابـ الـأـلـىـ ، فـصـلـ ٢٩ـ .

(٢) يـشـعـرـ الـمـرـءـ بـرـاحـةـ تـامـةـ حـينـ يـجـدـ هـذـاـ الـمـبـحـثـ فـيـ مـكـانـ آـخـرـ ، وـعـنـوـانـهـ *أـوـاهـ*ـ (ـأـوـاـيـ)ـ .ـ صـيـحةـ تـسـعـ عـنـ بـعـدـ لـدـىـ الـمـصـرـيـنـ :ـ (ـوـيـ)ـ ، وـعـلـىـ هـذـاـ النـحـوـ يـفـسـرـ الـأـمـرـ كـذـلـكـ هـوـرـابـلـلوـ (ـالـمـرـجـ السـابـقـ ، الـكـتـابـ الـأـلـىـ ، الـقـصـلـ التـاسـعـ وـالـعـشـرـينـ)ـ .

أما بوشار فى : 866 *Hierozoico, part. I, p.* فقد حاول حقيقة أن يجد لهذه الكلمة تفسيرا فى اللغة العربية ؛ وإن كان ويلكتز Wilkins : فى مؤلفه عن اللغة القبطية *de lingua coptica, pag. 16* يظن أن الكلمة *phonē* (فوق) تؤخذ على أنها الصوت المتنحى أو الباكي ، على غرار *الـاـ* *ouai* أواى عند الآخرين ، والتي اعتاد الأقباط أن يقولوها فى كلامهم إلى ويـ . ومع ذلك فإن كلمات هواريللو تعنى شيئا مغايرا ، إذ يعبرنا هذا الأخير أنها لا تعنى الصوت المتنحى ، ولا صوتا من أى نوع وإنما تعنى الصوت الذى يسمع عن بعد ، والذى كان المصريون يسمونه ومنذ ما يزيد على أربعين عاما أواى *ouaie* ، وقد كان صديقى الطيب المخزن =

فإن هذه الكلمات *oue* أو - *ويه* ، و *ouei* أو - *وى* ، و *oueou* أو - *يو* التي تعنى في اللغة المصرية : طويل أو متبعـد ، وحيث تعنى الكلمة القبطية التي يوردها هواريللو الصوت أو النغمة التي تسمع عن بعد ، فإنه يتـبع عن ذلك أن الكلمة القبطية *djonouei* دجـونوـوي أو *djonoué* دجـونوـويـه^(١) هي اسم لهذا النـايـ الذى يـسمـعـ عنـ بـعـدـ . ونـجـدـ الدـلـيلـ عـلـىـ ذـلـكـ عـنـ دـعـوـةـ جـولـيـوسـ بـولـلـوكـسـ عـنـدـمـاـ يـطـلـقـ عـلـىـ النـايـ المـصـرـىـ اسمـ بـولـيفـشـونـجـوسـ سـونـورـاـ^(٢) *Polyphthongos sonora* أـىـ الـذـىـ يـمـكـنـ سـيـاعـهـ عـنـ بـعـدـ ، وـهـوـ يـظـنـ أـنـ هـذـهـ النـايـاتـ كـانـتـ تـسـعـمـلـ فـيـ دـعـوـةـ المـصـرـيـنـ إـلـىـ الـحـفـلـاتـ الـدـينـيـةـ^(٣) ، وـيـعـيـدـ إـلـىـ الـأـذـهـانـ ، بـهـذـهـ الـمـنـاسـبـةـ ، شـهـادـةـ سـينـسـيـوسـ *Synesius*^(٤) وـكـلـودـيـانـ *Claudien*^(٥) ، الـلـذـيـنـ يـتـحـدـثـانـ عـنـ النـايـاتـ الـمـقـوـسـةـ عـنـ الـمـصـرـيـنـ^(٦) ؛ وـأـخـيـراـ فـإـنـهـ يـرـهـنـ ، عـنـ طـرـيـقـ اـقـبـاسـاتـ كـثـيـرـةـ مـنـ مـارـيـوسـ

= كـروـتـشـهـ *Croze* قدـ لـفـتـ نـظـرـيـ جـيدـاـ إـلـىـ أـنـ كـلـمـةـ أـوـاـيـ *ouaie* تـنـدـ هـوارـيلـلـوـ هـىـ نفسـ هـذـهـ كـلـمـةـ عندـ الأـقـبـاطـ ، وـالـتـىـ تـرـزـعـاـ فـيـ غالـيـةـ الـأـحـيـانـ فـيـ كـبـيـمـ ، وـأـنـهاـ تعـنـىـ مـبـكـرـوـفـنـ *mekroffen* عـلـىـ النـحـوـ الـذـىـ يـقـولـ بـهـ المـؤـلـفـ نفسـهـ (هـوارـيلـلـوـ) اـنـظـرـ :

XXII V. 19; psx, v, 1; Eph. II, v. 17

ومـوـاضـعـ أـخـرـىـ كـثـيـرـةـ .

إـذـنـ فـكـلـمـةـ أـوـاـيـ *ouaie* ، أـوـ بـالـأـخـرـيـ الـكـلـمـةـ الـقـبـطـيـةـ الـتـىـ لـاـ نـفـسـ النـطـقـ ، هـىـ حـرـفـياـ الـكـلـمـةـ مـكـرـوـفـنـ *mekroffen* ، أـىـ الشـيـءـ الـذـىـ يـمـكـنـ أـنـ يـرـتـيـطـ بـأـشـيـاءـ كـثـيـرـةـ ؛ وـانـ كـانـ يـجـبـ أـنـ نـفـهـمـ ضـمـنـاـ مـنـهـاـ هـنـاـ أـىـ الـصـوتـ

جاـبـلوـنـسـكـيـ ، الـأـصـوـاتـ الـمـصـرـيـةـ عـنـ الـكـتـابـ الـقـدـامـيـ ، صـ ١٩٠ـ ، تـحـتـ كـلـمـةـ *ouaie* (أـوـاـيـ) .

(١) زـهـىـ الـكـلـمـةـ نـفـسـهـاـ الـتـىـ يـكـبـيـاـ الـأـغـرـيقـ *Chonoué* شـوـ نـوـ - *وـيهـ* ، أـوـ *Chnoué* شـنـوـ - *وـيهـ* .

(٢) بـولـيـوسـ بـولـلـوكـسـ ، الـمـعـجمـ ، الـكـتـابـ الـرـابـعـ ، فـصـلـ ٩ـ ، صـ ١٨٨ـ ، عـنـ الـآـلـاتـ الـنـفـخـ .

(٣) يـتـفـقـ يـورـيـيـدـيـسـ فـيـ تـرـاجـيـدـيـتـهـ عـابـدـاتـ بـاخـوـسـ مـعـ هـذـاـ الرـأـيـ فـيـ الـبـيـتـ ١٦٠ـ وـمـاـ بـعـدـ :

«عـنـدـمـاـ يـرـدـدـ الـمـوـمـارـ الـمـقـوـسـ أـنـفـامـهـ الـحـلـوةـ

فـإـنـهـ يـتـغـنـيـ بـالـمـسـابـقـاتـ الـمـقـدـسـةـ»

وـهـذـاـ النـايـ الـذـىـ يـشـيرـ إـلـيـهـ يـورـيـيـدـيـسـ باـسـمـ لـوـتـسـ *Lotus* هـوـ بـوـضـوـحـ نـايـ مـصـرـىـ ، مـنـ نـوـعـ النـايـ الـذـىـ نـحـنـ بـصـدـدـهـ .

(٤) عـنـ الـعـنـاـيـةـ الـإـلـهـيـةـ ، الـكـتـابـ الـأـوـلـ ، صـ ٦٦ـ .

(٥) عـنـ الـقـنـصـلـيـةـ الـشـرـفـيـةـ ، الـبـيـتـينـ : ٥٧٤ـ ، ٥٧٥ـ .

(٦) يـتـحـدـثـ عـنـهـ يـورـيـيـدـيـسـ كـذـلـكـ فـيـ تـرـاجـيـدـيـهـ الـفـيـارـعـاتـ .

فكتورينوس Marius Victorinus^(١) ومن كسيفيلين Xiphilin أن هذا النوع من النباتات كان ينبغي له أن يكون طويلاً ومستقيماً ، وليس معقوفاً أو مقوساً على النحو الذي زعمه أوستاتيون ، وإن يكون وبالتالي مختلفاً عن ناي آخر من النوع نفسه وإن كان أكثر قصراً ، وكان يطلق عليه اسم جنجلاروس Ginglaros كذلك يقول جوليوس بوللوكس ، الذي يتحدث عن هذا الناي الأخير ، والذي ينظر إليه باعتباره نايا مصر يا ، إنه لم يكن من شأن هذا الناي إلا أداء الألحان البسيطة .

هكذا إذن قد كان لدى المصريين نوعان من النباتات المستقيمة : نوع طويل يسمى دجو - نو - إي ، هو ذلك الذي نراه مرسوماً على جدران جبانات الجيزة ، وآخر أقصر ويسمى جنجلاروس ، شبيه بتلك التي نراها مرسومة في بنى حسن^(٢) .

(١) الكتاب الأول ، فن النحو ، ص ٢٤٨٧ ، طبعة بوتشي .

(٢) انظر لوحات القوش البارزة الموجودة على جدران كهوف بنى حسن في مصر الوسطى .

المبحث الرابع

عن اسم البوّق واسم النّاي المقوّس في اللغة المصرية

عندما نقابل بين شهادات كل من هيرودوت ، وديتريوس ، وسترابون ، ويلوتارك ، وإليان *Elien* ، وأبوليوس ، وسولان ، وأثينايوس ، وفوللوكس ، وأوستراتوس - فإن من السهل كما يقول جابلونسكي أن يتبيّن المرء أن المصريين لم تكن لديهم كلمة خاصة يعبرون بها عن البوّق ؛ وفي واقع الأمر ، كما يلاحظ - هو - مرة أخرى ، ففي كلمة تستخدّم فيها الترجمة السبعينية للعهد الجديد كلمة *Salpinx* سالبنكس بمعنى بوّق ، فإن الأقباط يوردونها على الدوام بالاسم نفسه دون أن يخلوا محلها فقط كلمة من لغتهم .

وهكذا ففي حين تجيء الترجمة السبعينية لعبارة : لا تدع البوّق يصدح أمامك عندما تقدم صدقة ، الواردة في النجيل متى على هذا النحو :

mē salpiseē emprosthen sou

فإننا نقرؤها في الترجمة القبطية على هذا النحو التالي :

amper astap chdjōk

ويعني آخر فحیث نجد أن عبارة *astap* القبطية تأتي بمعنى ينفتح البوّق ، فقد خلص جابلونسكي من ذلك إلى أن كلمة *tap* (تاب) هي اسم لآلّة موسيقية مصرية ، وإن هذه الآلة ، على وجه التحديد ، هي تلك التي أشار إليها أوستراتوس باسم *chnouē* ، أي النّاي المقوّس .

ومع ذلك ، فإننا نظن أننا نقف على أرضية ثابتة حين نعتقد أن كلمة « تاب » لم تكن تعني فقط النّاي المقوّس ، وإنما هي تعني بالأحرى البوّق المصنوع

من القرون ، أى البوقسان ، فهنا على الأقل ، يوجد المعنى الحقيقي الذى يقدمه الأقباط فى ترجمتهم للعهد القديم كما يمكننا أن نراه فى الآية الخامسة ، من المزמור الثامن والتسعين^(*) حيث استبدلوا الكلمة القبطية « تاب » بالكلمة العربية شوفار^(**) ومعناها البوقسان أو الأبواق المصووعة من القرون .

من هنا ينتج أى حين نقر مع جابيلونسكي بأن الكلمة شونو - وبه أو شتو - وبه إما تشير إلى الناي المستقيم أو الطويل وليس إلى الناي المقوس أو المعقوف ، فإننا مضطرون إلى الاعتراف بأن اسم هذا الناي الأخير ، في اللغة المصرية القديمة ، مجهول لنا تماماً ولو لم يكن أبويلوس في تحولاته أو مسخه « ميتامورفيزوس » ، قد قدم لنا هذه الآلة باعتبارها آلة موسيقية كانت تستخدم في حفلات العبادة في مدينة سيرابيس ، لكننا مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة لا تنتهي قط إلى المصريين . حيث لا نلمح لها أثراً ، في أى مكان ، فوق جدران المبانى الأثرية. الباقيه من مصر القديمة .

(*) ونصها : « رمو للرب بعد ، بعد وصوت نشيد » ولعل إذن يقصد الآية السادسة ونصها : « بالأبواق

وصوت الصور اهتفوا قدام الملك الرب » . [المترجم]

(**) أو الشبور وهى بوق اليهود وهو البوق الذى يستخدم فى الأعياد الكبرى كرأن السنة ، والعيد

الكبير ، عيد الصيام . انظر المؤسقى والغناء عند العرب ، لأحمد تيمور باشا ، ص ١١٩ . [المترجم]

الفصل الثالث

عن الآلات الصالحة أو الجرسية عند المصريين

المبحث الأول

عن رأى بعض العلماء حول شكل واسم المزهرا أو الجلجل

يعتقد بعض العلماء أن المصريين القدماء قد أشاروا بكلمة واحدة إلى الآلات الجرسية ، أي الآلات الصالحة ذات الایقاع ، والتي ينفر إليها ؟ ومع ذلك فليست لدينا الآن ، بخصوص هذه النقطة ، سوى أفكار غير مؤكدة .

ويقتضي الأمر من المرء أن يكون قد مر بموقع الأحداث ، أو أن يكون قد شاهد المزهرا كـ هو منقوش فوق جدران المباني القديمة في مصر ، حتى يكون لنفسه فكرة دقيقة عن هذه الآلة الموسيقية . ونحن نجد مزاهرا ذات أشكال مختلفة في النقوش التي رسمت بينها هذه الآلة في غالبية المؤلفات التي عالجت آثار مصر القديمة . ولقد جازف كثيرون بتقديم عدد كبير من التخمينات حول الشكل الذي منحه المصريون لهذه الآلات ، حتى لم يعد المرء يستطيع ، وسط هذه التخمينات المتعارضة والكثيرة ، أن يعرف أي هذه التخمينات يمكن أن يوليه ثقته الكاملة .

فقد كان برتران أوتون داجان Bertrand Autonne d' Agen في مؤلفه *Commentaires sur Juvenal* يظن أن المزهرا أو الجلجل نوع من البوق المصري أو أنه آلة موسيقية من نوع ما ؛ أما بريتانيكوس Britannicus فكان قد أشاع هذا الرأى

(١) فلتقرر إيزيس أي أمر ترغب فيه فيما يخص بدننا ،
وتصنع أبصارنا بجلالها الغاضب .

(بوفيناليس ، الميجايات ، لك ١٣ ، البيعن ٩٣ ، ٩٤)

نفسه عند بيانه لنفس الآلة الموسيقية التي تحدث عنها أوفيد^(١)، وافتراض آخرون أنها نوع من الصور أو البوق أو أنها نوع من أنواع آلة الناي ، مؤسسين رأيهم في ذلك على ما قاله مارتسياł Martial^(٢)، وزعم فريق آخر أن هذه الآلة لابد ان تكون دفأ ، وزعم آخرون بأنها الصناج . وأخيرا فقد كان الناس في أوروبا عامة منذ أقل من مائة عام ، لا يزالون يجهلون ما كانته هذه الآلة الموسيقية عند المصريين والتي أطلق عليها اسم مزهـر Sistre .

أما اليوم ، فقد بات كل العلماء على اتفاق بأن المزهـر أو الجلجل هو نوع من الآلات الایقاع أو من آلات الصخب ، ولم يعودوا ينخدعون في شكله . وسوف توضح الرسوم التي عملت بهذه الآلة ، نقلـا عن المباني القديمة في مصر ، الفرق بين المزهـر أو الجلجل المصرية وبين مراهر الأغريق والرومان إذ يختلف شكل هذه عن شكل تلك على الدوام .

ويظن غالبية المؤلفين الذين قاموا بـأبحاث حول المزهـر^(٣) أن اسم مزهـر Sistre ، ينتمي إلى اللغة اليونانية وليس إلى اللغة المصرية ، وأنه قد جاء من الفعل اليوناني seiein بمعنى يهز أو يرج أو يقلـل ، ويفسـسون هذا الرأـي على التعريف ، أو بالأـخـرى

(١) أـين هو (الشخص) الذي بلـغ من الجـسـارة حـدا يـرغـمـ المـتـرـجـ ، على الرحـيلـ من بوـابة فـارـوسـ وـهـو يـمـسـكـ بـيـدـهـ بـالـجـلـجـلـ ذـيـ الصـلـيلـ . (أـوفـيدـوسـ ، كـ ١ رسـالـةـ ١ ، الـبـيـنـ ٣ـ٧ـ ، ٣ـ٨ـ) .

(٢) إن يـتـدـلـ أـمـامـ بـصـرـكـ عـدـ صـغـيرـ بـاـكـ مـنـ عـقـهـ
فـهـوـ يـهـزـ بـيـدـهـ الرـقـيـةـ هـذـاـ الجـلـجـلـ ذـاـ الصـلـيلـ .

(مارـتـالـيسـ ، الـأـبـجـامـاتـ ، كـ ١ـ٤ـ ، اـبـجـامـةـ ٥ـ٤ـ) .

(٣) اـدـرـيـانـ . توـرـنـيـوسـ ، Adversـ ، الـكـتـابـ الثـامـنـ وـالـعـشـرـينـ ، الفـصـلـ ٣ـ٣ـ ؛ هـارـدـيـاـنـوسـ بـوـانـيـسـ ، الفـصـلـ الـخـاصـ بـالـآـلـاتـ الـموـسـيـقـيـةـ ، رقمـ ٤ـ٤ـ٥ـ ؛ دـيمـسـتـرـيوـسـ ، الـعـصـورـ الـقـدـيـمةـ ، الـكـتـابـ الثـانـيـ ؛ بـولـنـجـرـ ، عنـ الـمـسـرـحـ ؛ الـمـعـجمـ الـعـالـيـ ، تـحـتـ كـلـمـةـ Sistrumـ (المـزـهـرـ أوـ الجـلـجـلـ) ؛ هـيـنـيـسـيوـسـ ، الـكـتـابـ الـأـوـلـ ، الـبـيـتـ ٤ـ٩ـ٩ـ ، كـاسـالـيـوسـ ، عنـ الـعـادـاتـ الـمـصـرـيـةـ ، فـصـلـ ٢ـ٤ـ ؛ فـابـيـيـكـوـسـ ، مـعـجمـ الـكـتـزـ ، تـحـتـ كـلـمـةـ Sistrumـ (سـتـرـونـ) ، بـيـجـيـرـوسـ فيـ مـعـجمـ الـكـبـرـ ، الـجـلـدـ ثـالـثـ ، صـ ٣ـ٩ـ٩ـ ؛ بـارـتـلـيـمـيوـسـ بـرـولـاـ ، تـعـلـيـقـاتـ عـلـىـ الـكـتـابـ ثـالـثـ مـنـ فـنـ الـمـوـيـ لـأـفـيـلـوسـ ، بـيـتـ ٦ـ٣ـ٥ـ ؛ كـيـبـيـجـ ، الـعـصـورـ الـرـوـمـانـيـةـ الـقـدـيـمةـ ، بـجـلـدـ ١ـ ، جـزـءـ ١ـ ، فـصـلـ ٥ـ ، رقمـ ٢ـ ؛ بـوـكـارـتـ فـيـ كـاتـبـهـ Phalegـ ، كـ ٤ـ ، فـصـلـ ٢ـ ؛ هـيـرـوـتـيـمـوـسـ بـوـسـ (سـانـ جـيـرـوـمـ) ، الـأـنـيـسـيـ اـسـبـاـكـوـسـ أوـ عنـ الـجـلـجـلـ ، فـيـ الـمـعـجمـ الـحـدـيدـ (الـكـتـزـ) لـالـعـصـورـ الـرـوـمـانـيـةـ الـقـدـيـمةـ مـنـ أـلـفـرـوـ سـالـنـجـرـ ، in- folـ ، هـاجـاـيـ ، كـوـمـيـتـاـمـ ، ١٧١ـ٨ـ دـ ٥ـ ؛ بـيـنـيـدـيـكـوـسـ بـاـكـيـوـسـ ، عنـ صـورـ الـجـلـجـلـ وـاـخـلـاقـاتـهـ ، بـوـنـيـاـ ، ١٦٩ـ١ـ .

على التفسير الذي قدمه بلوتارك^(١) عن المزهر ، فقد اعتقدوا ان هذا التفسير يتضمن اشتقاء اسم هذه الآلة . ويبدو أن جابلونسكي كان من أنصار هذا الرأي^(٢) ، منحيا بذلك تفسير إيزيدور دي سيفيل Isidore de Séville الذي يقول^(٣) أن اسم المزهر مشتق من اسم إيزيس التي كانت هذه الآلة موجهة إليها بصفة خاصة^(٤) .

أما بالنسبة لنا ، فإننا نخجل حقيقة الدوافع التي أدت إلى تفضيل الاشتقاء الأول على الاشتقاء الذي يقدمه إيزيدور ، ذلك أن الروابط فيما بين كلمة *seiein* (ال فعل) و *seistron* (المزهر) ، لا تعطي الاحساس بأنها أكبر من تلك الروابط القائمة بين اسم إيزيس *Isis* والزهر *Sistre* .

صحيح أن كلمة *seiein* (سى - ين) تعنى في اليونانية *بهر* أو *يرج* وأن المزهر أو السستر آلة لا نستطيع أن نجعلها تصل أو تتر إلا *بهرها* أو *رجها* ؛ ومع ذلك ، فإذا ما أخذنا في الاعتبار المعنى الرمزي الذي تقدمه هذه الآلة ، وهو الذي يجسم كل ما هو في مجال الترجيح والاحتلال فيما يختص باسم المزهر ، وإذا ما تأملنا المعنى المجازي كذلك لاسم إيزيس فسوف ندرك أن هناك ، من هذا القبيل ، الكثير من التماثل بين السستر (المزهر) وبين إيزيس أكثر من ذلك الذي يقوم بين اسم هذه الآلة الموسيقية والفعل اليوناني سى - ين *Seiein* ؛ وفي الواقع ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك^(٥) فإن السستر (المزهر) كان رمزا لحركة منتظمة ومرتبة تشكل وتمتحن الوجود والحياة ، وطبقا لرأى المؤلف نفسه فإن اسم إيزيس مشتق من الكلمة *iesthai* ومعناه يتحرك

(١) أسطورة إيزيس وأوزiris ، بلوتارك .

(٢) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، ص ٢٩ .

(٣) إيسيدوروس هسبالينسيس إيسكوبوس ، الأصول ، ك ٣ ؛ عن الموسيقى ، فصل ٨ ، ص ٧٦ .

(٤) لم يكن جابلونسكي هو وحده الذي لم يرق له هذا الاشتقاء ، كذلك لم يكن هو أول من فعل ذلك .

فالعالمي الداعي الذي ورجه في عام ١٧٢٦ إلى المسيو لوكليرك ، مؤلف المكتبة المختارة *Bibliotheque choisie* كتابا يحصل بالزهر ، قد سخر بالليل من هذا الاشتقاء ، بل لقد بدا هنا الاشتقاء لاثرى متبحر سابق على العالم الذي أشرنا إليه ، بالغ الاعتساف انظر : هيرونيموس بوس (سان جروم ، الإيزيس أو عن الجبل أو المزهر) ؛ ومع ذلك فكل هذه الحجج ليست قط من الأمور التي تفرض نفسها ، إذ لم تؤسس على أى أسباب مقنعة .

(٥) إيزيس وأوزiris ، ص ٣٣١ .

عن علم وعن قصد وسبب : فايزيوس اذن ، وهى الحركة العاقلة الممتلكة حيوية ، هي في الوقت نفسه ربة العلم والحركة .

وهذه المقابلة تجعلنا نفهم بوضوح السبب الذى جعل المصريين يختصون بالمزهر إيزيس . وعلينا أن ندرك ، طبقاً لمعتقداتهم أن إيزيس هي الصورة الرمزية للسبب المتفقى المؤدى للحركة البرتية والمنظمة التي تهب الحياة ، وان المزهر هو الرمز لهذه الحركة ، ذلك أنه لم يكن هناك ما يدعى المصريين ، الذين كانت لغتهم المقدسة رمزية صرف ، أن يعطوا للمزهر اسمياً لم يكن من شأنه إلا أن يستبعد عن الذهن تلك الفكرة التي يلحقونها بهذه الآلة المقدسة ؛ وحيث كانت هذه الفكرة ترتبط برباط وثيق مع تلك الفكرة التي يوحى بها اسم إيزيس ، فقد كان عليهم أن يعبروا عن ذلك باسم يماثل هذا الاسم نفسه .

وهكذا لا يستطيع الاسم سستر (جلجل أو مزهر) ان يستمد أصوله من الفعل اليونانى سى - ين Seiein بمعنى يهز أو يرج ، حيث أن معنى هاتين الكلمتين (يهز ويرج) لا يستدعي إلى الذهن فقط فكرة الحركة المنظمة والرتيبة ، بل إنه يقدم ، عكس ذلك ، فكرة دفع أو جذب شيء ما بعيداً عن توازنه الطبيعي ، وإعطائه دفعه وقتية وهزة غير طبيعية على الاطلاق ؛ وهو معنى يتعارض بوضوح مع الفكرة التي يلتحقها المصريون بالاسم سستر أي المزهر : وفضلاً عن ذلك ، فسوف يكون من المدهش ، لحد كاف ، ألا نجد لدى المصريين ، في لغتهم ، كلمة تدل على هذه الآلة ، وأنهم بسبب ذلك ، كانوا مضطرين للجوء إلى اللغة اليونانية ، تلك التي لم تتكون إلا بعد قرون كثيرة من إقامة هذا الشعب (المصري) لمؤسساته الدينية والسياسية .

ان الأمر الأكثر احتفالاً من ذلك بكثير هو أن يكون الأغريق ، حين تبنوا ديانة المصريين ، قد احتفظوا للمزهر باسمه المصري ، وذلك للسبب نفسه ، والذي من أجله احتفظوا لإيزيس باسمها ، مادامت آلة السستر (المزهر أو الجلجل) هي المستند الرئيسي إلى هذه الربة .

وهكذا فتحن نذهب في ظنوننا إلى خلاف ما ذهب إليه العلماء الذين عابوا أو نحوا الاشتقاد الذى قدمه إيزيدور لكلمة سستر ، وسنحاول ، فيما يلى ، أن نبرهن أن هذه الكلمة تستمد أصلها في الواقع من اللغة المصرية ، وليس من اللغة اليونانية .

المبحث الثاني

عن اسم المزهر في اللغة المصرية و عن اشتقاق هذه الكلمة

يظن لاكروتشه^(١) أن المستر (أى المزهر أو الجلجل) ينبعى أن يسمى في اللغة المصرية كمكم Kemkem ، وهى كلمة تعنى في هذه اللغة آلة صاحبة أو آلة موسيقية تطن عندما تضرب أو تهز أو ترتج . وقد بدت له هذه الكلمة مشتقة من Kim (كم) بمعنى يحرك أو يهز ؛ لكن الكلمة كمكم هي في الواقع الاسم الذى يخلعه الأقباط على الدف الذى نسميه نحن : دف الباسك ؛ فهم يقولون كمكم بمعنى دف ، وربس كمكم Repskemkem للإشارة إلى الرجل أو المرأة التى تضرب على هذا الدف .

لكن جابلونسكي يقترح الكلمة أخرى تبدو لاظهاره أنها الاسم الحقيقى للمزهر في اللغة المصرية . وقد عثر على هذه الكلمة في الترجمة القبطية للرسالة الأولى إلى الكورثيين ، الأصحاح الثامن ، الآية الأولى حيث حولوا النص اليونانى شاكلوس Iaishoun Chalcos echon إلى النص القبطى : أتوهومت إبسكتك انouhomt epsecencen يعنى النحاس الأصفر في حالة زين ؛ ومن هنا نستنتج أن الكلمة القبطية كنكن لابد أن تفهم على أنها زين النحاس الأصفر ، وبالتالي زين المزهر أو الجلجل ، وهو الذى كان يصنع من النحاس الأصفر، وطى هذا يتحقق أن تستخدم هذه الكلمة بالمثل للإشارة إلى صوت البوق (سفر الخروج ، الأصحاح التاسع عشر ، الآية ١٦) . وهذا ما يحول جابلونسكي دون أن يولي رأيه ثقة كاملة ؛ بل إن ناشه وشارجه في الوقت نفسه ، المستر ووتر Water ينظر إلى رأيه ، أى رأى جابلونسكي باعتباره معوطا بالشكوك ، إذ تعنى هذه الكلمة ، حسبي يدا له ، زين أو صوت آلة موسيقية من نوع ما .

(١) جابلونسكي ، الأعمال ، الجلد الأول ، الأسماء المصرية عند الأقدمين ، من ٣١٠

ولكي يدلل على رأيه يورد الترجمة القبطية لهذا النص اليوناني :
 (سالبنجوس إيكو) ، الوارد في الرسالة إلى العبرانيين ، الأصحاح الثاني عشر ، الآية ١٩ ؛ تقول هذه الترجمة القبطية : ي - كنكن أنيتو سالبنجوس أو كا تقول اللهجة الصعيدية أوهرو - أو آن سالبنكس ، بمعنى صوت أو زين البوق^(١) وفضلا عن ذلك ، فإنه لا يرى تمايلا من أى نوع بين الكلمة القبطية كنكن Cencen وكلمة سستر أى المزهر أو الجلجل .

ومع ذلك فلا يمكن أن نستنتج بالضرورة من وجود كلمة Cencen ملحقة في بعض الأحيان بكلمة البوق ، أن هذه الكلمة لا علاقة لها أبدا بكلمة سستر (أى المزهر) على وجه التصريح ؛ فما دامت هذه الكلمة تعنى في اللغة القبطية زين أو طنين النحاس الأصفر ، فلا يمكن أن ننظر إليها باعتبارها تشير إلى زين كل آلة موسيقية أيامها تكون ؛ ذلك أن هناك عددا كبيرا من هذه الآلات لا يدخل في تكوينها أبدا النحاس الأصفر .

ويرغم ذلك فقد كان يكفى أن تعنى كلمة كنكن Cencen الرنين أو الضجة الطنانة أو الرنانة التي يحدوها النحاس الأصفر ، لكنه تصريح اسمه للسستر أو المزهر أو الجلجل ، وأن تشير في الوقت نفسه إلى الضجة الرنانة التي يحدوها البوق . كذلك ، فإن هناك احتمالا كبيرا في أن يكون المصريون قد استخدمو بالمثل هذه الكلمة ، التي يستخدمها اللاتين بهذا المعنى نفسه ، حين ترجموا اسم المزهر بكلمة Crepitaculum وهي كلمة تعنى : آلة موسيقية صاحبة تحدث صوتا رنانا ؛ وذلك على نحو ما فعل الأقباط تعبيرا عن الصوت الرنان الذي يحدوه بوق مصنوع من النحاس الأصفر ، وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته من هذين الbeitin لفرجيل :

الإيادة - الكتاب السابع

عندئذ دوت طبول الحرب برئيتها النحاس ،

وهي تصدر دويًا مفرعا
 البيتان ٥٠٣ ، ٥٠٤

بل إننا قد نضيف بأن أفضل المترجمين اللاتين ، حين ترجموا اسم المزهر ، قاينهم قد جعلوه - وهذا أمر لا يحوطه أى شك - مشتقا ليس من الفعل

(١) انظر نهاية المبحث الثالث التي تتوافق بين رأى جابلونسكى وبين رأى ووتر Water

معنى بير أو بيرج ، وإنما من الفعل يحدث صدى *résonner* أو بيرن *retentir* ، وأنهم ألحقوا بكلمة سسترون *Sistron* المعنى نفسه الذي يعطيه الأقباط لكلمة كنكين : ويعنى آخر ، فإن من المرجح لحد كبير أن يكون اشتقاق آخر ، يتأسس على فكرة أخرى ، مغایرة لتلك التي تتحقق على الدوام بالتفسير الخاص بكلمة ما ، كما هو الحال في الاشتقاق الذي تم عن طريق استخلاص كلمة سسترون من سين-بير ، اشتقاقا حادقا ، لكنه لا يقوم على أي أساس ، بل هو موغل في الخطأ .

هناك مبدأً طبيعى عند كل شعوب العالم ، يقودها عند تكوين واشتراق الكلمات التى تشكلها أو تبنىها ، سواء تلك التى تشققها من لغتها الخاصة أو تلك التى تستعيرها عن لغة غريبة ، ذلك هو مبدأً الثالث ؛ فعندما تقابلهم حروف - وبصفة خاصة الحروف الجامدة - لا يكون نطقها مألوفاً لهم ، أو لا يكون متفقاً مع الذوق والعادات التى يأخذون بها ، فإنهما يستبدلون بها حروفاً أخرى لها نفس اللفظ أو من مخرج صوقي مماثل ؛ مثال ذلك احلال حرف سنى (بكسر السين وتشديد التون) ساكن ، أكثر قوة أو أكثر رقة ، محل حرف ساكن سنى آخر ، أو حرف ساكن شفوى محل حرف شفوى آخر . أو حرف لسانى محل لسانى آخر ، أو حرف مائع بحرف آخر من النوع نفسه^(١) .

(١) وهذا هو ما فعلناه نحن (الفرنسيين) أنفسنا عند تشكيل وتكون الكبير من كلماتنا ؛ مثل ذلك taper (ضرب - تقر) التي اشتقتها منها كلمة Tambour أى الدف ، وكلمة flamber بمعنى يشعّل أو يوقد التي اشتقتها منها كلمة flambeau بمعنى الشعلة أو الالهيب ؛ وكلمة approuver بمعنى يقرّن (بشدة مكسورة على الميم) أو يوافق التي أخذناها منها كلمة approbation بمعنى موافقة وكذلك الكلمات التي أخذناها عن الأغريق واللاتين مثل boë بمعنى صيحة vox التي جعلنا منها vox (صوت) ؛ وكلمة rosa ، rhoden ، voix ، Circulus ، kyklus ، Cercle التي جعلنا منها Circulus بمعنى دائرة ؛ وكلمة rose (ورد) ؛ وكلمة kaballes أى الكرخ ؛ وكلمة kapanē أى المchan ؛ وكلمة titulus ، apostolus ، apostolus التي تحولت إلى titre أى العنوان أو اللقب إلى غيرها من المعانٍ ؛ وكلمة titulus الألانية إلى apostolus التي جعلناها apotre أى الرسول أو المبشر ، وكلمة episcopus ، episkopos ، vescovo وبالفرنسية éveque أى المطران ؛ ولكن التحرifات أو التحويرات تصبح أكبر بالنسبة لكلمات اللغات الشرقية التي نقلت إلى اليونانية وكانت مخروف يونانية ثم انتقلت إلينا عن هذا السبيل ؛ فالإغريق ، الذين كانوا يضخّون بكل شيء في سبيل رهافة آذانهم ، دون حرص منهم على الاطلاق على الاقتراب من النطق الصحيح للكلمات إذا ما بدت لهم حاجة ، لم يكونوا ليوقفهم أى حاجس حين يقتطعوا منها الحروف التي يضايقهم لظهورها أو .. يستدلّوا بها حروفًا أخرى ، باللغة الاحتفاف في معظم الأحيان .

وهكذا يصبح بالامكان ، أن تكون الكلمة سسترون ، مشتقة من الكلمة كنكن المصرية ، ب رغم الاختلاف الظاهري الشديد بينهما .

ولكي نحسم هذه المشكلة بشكل أكثر وضوحاً ، فلن يكون تزيداً لا طائل من ورائه ، أن نتأكد مما إن كانت الكلمة كنكن لن تقابلنا في لغات أخرى - مع تغييرات طفيفة باعتبارها اسماء لالله الموسيقية التي نسمها نحن الجلجل أو المزهر (سستر) .

فنحن أولاً ، نتعرف على هذه الكلمة دون مشقة في الكلمة الأمهرية Tzenacel أو كينا كل Cenacel^(١) التي تعنى في هذه اللغة سستر أو مزهر ؟ فمن الواضح أن هذه الكلمة لا تفترق كثيراً عن الكلمة المصرية كنكن Cencer إلا في تحويل الحروف القوية إلى حروف رهيبة ، وفي أنهم قد أحلاوا الحرف اللساني الساكن ١ (اللام) الذي ينهي هذه الكلمة ، محل الحرف اللساني الساكن ٢ الذي يتمثل الكلمة كنكن . أما بخصوص الحرف المتحرك a (وهو يقابل الفتحة في اللغة العربية) ، الذي نجدته في الكلمة الأمهرية والذي لم يوجد فقط في الكلمة المصرية ، فنحن نعرف أنه لا توجد أبداً في اللغات الشرقية سوى الحروف الساكنة أو الجامدة التي ينظر إليها باعتبارها الأجزاء الرئيسية للكلمات ، وأن الحروف المتحركة (وتقابليها حركات الفتح والكسر والضم في العربية) لا تغير قط من طبيعتها ومن معانها أو تسييراتها . (كذا) . وللسبب نفسه فقد استطاع الأثيوبيون أن يحلوا الحرف الجامد اللسان ١ أي اللام محل الحرف الجامد اللساني ، الـ ٢ أو النون ، ولوسوف يكون بمقدور آخرين أن يستبدلوا بحرف النون في الكلمة المصرية كنكن حرف ١ـ لتصبح الكلمة بدورها كـ ١ـ كـ ١ـ (كسر فسكون وهكذا) وهو ما فعله العبرانيون أو بالأحرى الكلدانيون ، مع إضافتهم إلى هذه الكلمة ، النهاية الخاصة بالاصطلاح التعبيري في لغتهم ، مع تغيير الحروف القوية أو الغليظة إلى حروف رقيقة . وهكذا فبدلاً من كنكن أصبح لدى هؤلاء في البداية كلمة كلكل Celcel : ومع تلطيف الحروف الأول والرابع (الكافين) تكونت

(١) لقد كتبنا الكلمات الأثيوبية (الأمهرية) على النوم طبقاً لنطق القساوسة الأحباش ، وليس طبقاً للمعاجم الوردية .

كلمة ترلتزيل Tziltzeilei أو تزيلتزيل tzilttzelei . إذن ، فلم يتحتم لاحداث تغير بهذا الحجم في الكلمة المصرية ، سوى إحلال حرف جامد لساني محل حرف جامد لساني آخر ، وابدال حرف قوى بأخر ضعيف أو رقيق .

ونحن ننسب إلى الكلدانين ابدال النون باللام ، طبقا لما يخبرنا به سكاليجر Scaliger ، الذي يلاحظ في كتابه : « عن إصلاح الأزمان » :

De emendatione temporum

ان الكلدانين كان من عادتهم أن يستبدلوا بحرف اللام حرف النون^(١) في كل كلمة يقابلهم فيها الحرف الأخير ، فكانوا يلفظون لاوخذنصر بدلا من نبوخذنصر ، ولابونيداس بدلا من نابونيداس ؛ ومن جهة أخرى ، فحيث أن العربين قد أوشكوا على أن يفقدوا كلية صلتهم بلغتهم الأصلية ، بفعل تعودهم باستخدام الدائم للغة الكلدانية أثناء أسرهم البابلي ، وحيث تعودوا أن يلفظوا الكلمات على غرار ما يفعل الكلدانيون ، فإن هناك كبير احتمال لأن يتطابق هؤلاء مع أولئك في طريقة لفظ الكلمة كنكن Cencen .

ولسوف يستطيع الأغريق ، وهم الذين استعاروا كل آلامهم الموسيقية على وجه التقريب من الآسيويين ، أن يحصلوا كذلك على هذه الآلة أو على أقل تقدير على اسمها ، ولسوف يقومون طبقا لعادتهم بأن يستبعدوا من الكلمة ترلتزيل Tzeltzelei كل ما يجعل نطقها عسيرا عليهم أو يسبب لهم في ذلك بعض الضيق ، ولسوف يهسيفون إليها كذلك النهاية التي تتفق مع التعبيرات الخاصة بلغتهم ؛ وهكذا فبدلا من ترلتزيلون Tzeltzelon التي كان عليهم أن يلفظوها ، أصبحوا يقولون في البداية سستيلون Sistelon ثم ، بعد ذلك ، تحولت اللام إلى راء لكي يصبح النطق أكثر رقة وأصبحت تلفظ سستيرون Sisteron التي تحولت بفعل الدمغ أو الدفع إلى سسترون Sistrion ، محتفظين على النوام ، وعلى نحو ما كان الكلدانيون والعربانيون قد فعلوه ، بالحرفين الصافرين اللذين يبدوان على أنهما الحرفان المصوران في الكلمة المصرية كنكن Cencen .

(١) آنى الحرف ١ في مكان حرف الـ» (اللام في مكان النون) .

ان التشويه أو التحرير الذى ألحقه الأغريق بهذه الكلمة كنكن Cencen ،
 التى تلقوها بالفعل معرفة في شكل الكلمة Tziltzelei تزيلتيلى لن يبدو مدهشا حين
 نقارنه بالتحريف الذى تناول الكلمة العربية يكزكيل Iechezchel والذى جعل منها
 إيزكيل Ezechiel (حزقيال ؟) ؛ أو كذلك بالتحريف في الاسم شاجائى Chaggai
 والذى جعل منها Aggee وأخيرا بالتحريف الذى تناول الاسم Chizchiale حين
 جعل منها Ezechias^(١) الم آخ .

(١) ليس هناك اختلاف في التغييرات التي تناولت كل هذه الأسماء أكبر من ذلك التغيير الذي أصاب
 اسم مدينة رشيد والذي تحول في لغتنا إلى روزن Rosette .

المبحث الثالث

عن النوع الثاني من الآلات الجرسية و عن اسمها في لغة هؤلاء الأقوام

بحلaf المزاهر أو الجلاجل التي تتكسر رسومها كثيراً فوق جدران المباني القديمة في مصر ، هناك نوع آخر من الآلات الجرسية ، أو ذات الصليل ، أو الآلات الصاصحة ، نلاحظ وجوده في أماكن عدّة . وقد بدت لنا هذه الآلات ، التي لها شكل القرص - نوعاً من الصناج (الصاجات) . وزراها (في الرسوم) عادة بين أيدي شخص ، يبدو أنهم نساء ، يقمن بحركة رقص دائمة .

وفي واقع الأمر ، فإن ميناندر Ménandre ، الذي يشير إليه سترايوبون^(١) ، يخبرنا بأنه في مناسبة الأضحيات التي كانت تقدم خمس مرات في اليوم الواحد ، كانت هناك نسوة يبلغ عددهن سبع سيدات ، يكون دائرة ، ويضرن بالصناج^(٢) ، في حين كانت هناك آخريات يطلقن صرخات نافذة للغاية . ويبدو أن أوفيد ، بدوره ، قد رأى هؤلاء النساء رأى العين ، حين تحدث في الكتاب الثالث من تناويمه « *Fastes* » ، البيت ٧٤٠ عن الـ *بـ* *حيـاتـ* في إثر باخوس^(٣) . كذلك يتحدث عنهن بلوتارك في الكتاب الرابع من مؤلفه : أحاديث المائدة حين يقول : ليس هناك أكثر ولا أقل من وجود نسوة في بلادنا ، يصنعن ضجة كبيرة في الأضحيات الليلية التي كانت تقدم إلى باخوس والتي تسمى *نيكتيليا Nyctelia* أي الأعياد الليلية ، واللاتي تطلق عليهن

(١) سترايوبون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٣٥٧ .

(٢) « في احتفال يقام خمس مرات في اليوم ،

وبسبع خادمات كن يقرعن الصناج خلال الدائرة ؛

وآخريات كن يولولن ما في ذلك جدال » .

(٣) ميناندرو من في مسرحيته : *كاره النساء* .

كذلك كان عدد النساء اللاتي نراهن رسومات على جدران المعبد الصغير في إدفو حول مهد أوزيريس ، يضرن بالصناج ، يبلغ سبع سيدات .

(٣) جماعات من التابعات يسكن بأيديهن صناجاً يصدرن به صلباً .

على وجه الخصوص الكلمة : وصيفات ياخسوس أي Chalcodristas (شالكودريستاس) وهي كلمة تكاد تعنى : الحلك على النحاس^(١) .

أما بخصوص الاسم الذي يخلعه المصريون على هذا الصنف من الصناج ، (أو الصاجات) فإننا نعتقد أن ليس هناك من شغله هذا الأمر ، كما نشك أن هذا الاسم قد عرف على الاطلاق .

ومع ذلك فإننا نجد في الترجمة القبطية للمزמור المائة والخمسين ، الآية ٥ ، اسم هذا النوع من الآلات الموسيقية وقد تحول إلى كيمبالون Kymbalon ، وإن كانت هذه الكلمة في الواقع هي نفسها الكلمة الأغريقية التي تعنى الصناج أو الصاجات ، والتي نجدتها في الترجمة السبعينية ، والتي أخذ عنها الأقباط كلمتهم في ترجمتهم للعهد القديم ؛ كما أنها لا نشك في أن هذه الكلمة لا تنتهي فقط إلى اللغة المصرية .

وإذا أردنا أن نحكم على الأمر عن طريق النص العبرى (للتوراة) أو عن طريق الترجمة الحبشية (الأمهرية) وها يتطابقان تمام التطابق ، فسوف نجد أن اسم الصناج واسم المزهر أو الجلجل لا يختلفان فيما بينهما قط إلا عن طريق الصفة التي كانت تلحق بهما ، كليهما ؛ فقد كانت الصناج تسمى جرسيات رنانة^(٢) ، أما المزهر فكانت تسمى جرسيات صاحبة^(٣) . وفي كلتا الحالتين كانت العبرية تستخدم كلمة tziltzelei ، أما الأمهرية فكانت تستخدم إيزيناكييل Izanacel ، وها تماثلان ، كما سبق أن استرعينا الانتباه ، الكلمة المصرية كتكن Cencen ؛ ومن هنا فإننا نخلص إلى أن كلمة كتكن كانت تعنى بصفة عامة النغمات أو الأصوات الرنانة التي تحدثها كل الآلات الموسيقية المعدنية ، وإن أسماء الآلات المختلفة من هذا النوع ، لم تكن تميز إلا بالصفة التي كانت تحدد إما شكل كل منها ، وإما نوع الرنين الذي كانت تحدثه .

(١) ترجمة أميو Amyot .

(٢) بالعربية : في ترتريل شيئا ، وبالأمهرية : في تريناكييل زيكته قالو .

(٣) بالعربية : في تريلتيل ثيروواه ، وبالأمهرية : في تريناكييل أوافا باف .

الفصل الرابع

عن آلات الایقاع المستخدمة في موسيقى المصريين القدماء

المبحث الأول

ملاحظات تمهيدية

حيث قد واتتنا الفرصة فيما سبق للحديث عن استعمال الآلات الموسيقية أثناء بحثنا عن حالة الموسيقى القديمة في مصر ، وعن أنواع الغناء وضروب الشعر المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن دافع وغرض الأعياد السنوية ، وعن الاحتفالات وطابع صنوف الغناء التي كانت تصاحبها ، فإننا لا نستطيع أن ندخل في بعض التفاصيل حول آلات الایقاع⁽¹⁾ دون أن نكرر أنفسنا . ولهذا السبب فإننا لن نسترجع قط ما سبق لنا أن لاحظناه في مواضع عدّة ، بخصوص هذا النوع من الآلات ؛ وسنكتفى هنا بأن نصف شكلها واستخدامها ، وأن نعرف بالاسم الذي كانت تعرف به قديما ، أو الذي تعرف به في الوقت الراهن .

(1) كانت توجد هذه التفاصيل في البحث الذي تتحدث عنه ، والذي كان يبغي له أن يسبق هذا البحث ، لكنه تأخر حتى المزمرة التالية .

المبحث الثاني

عن آلة إيقاع معينة من آلات الموسيقى عند
قدماء المصريين ؟ عن شكلها واستخدامها ؟
عن صلتها الوثيقة البادية بالآلة موسيقية من
النوع الذي يستخدم في بعض الكنائس
المسيحية في الشرق

من بين صور الشخصيات التي نجدها مرسومة في موكب عرس ، نراه
منقوشا على جدران أحد الكهوف الواقعة بالجبل الموجود بالقرب من إيليتيا
(ال Kapoor⁽¹⁾) ، نلاحظ وجود بعض موسقيين يقوم أحدهم بالنقر على القيثار
(الهارب أو الجنك) ، ويقوم الآخر بالعزف على ناي ذي قصبتين ، وهناك ثالث
يمسك بعصوين كبيرتين (واحدة بكل يد) يضرهما فيما يبدو ، الواحدة
بالأخرى .

وقد كانت هذه الآلة - العصى المصققة - تستخدم فيما يبدو في تحديد
وضبط إيقاع الألحان التي كان الموسقيون الآخرون يعزفونها . وتدفعها بساطة شكلها
لأن نستخلص أن استخدامها يعود إلى عدبة قرون بالغة القدم ، وأنها قد سبقت ولابد
حتى ابتكار الزهر والدف والصناج وكل آلات الإيقاع الأخرى ، وهي الآلة التي
سمحت ببقاءها الأخلاق الصارمة التي كان عليها زهاد اليهود القدامي في مصر ، ومن
المعروف أن ديانة هؤلاء لم تكن شيئا آخر سوى الديانة المصرية القديمة ، بعد
إصلاحها وتيسيرها وتخلصها من كل ما كان يشوهها من الوثنية مع خلطها بشيء من
اليهودية وال المسيحية .

وحيث لم يكن العربون قط قد استخدمو آلة مشابهة لتلك التي نعنيها ، فإن
كتب الأقباط التي لا تضم سوى العهدين القديم والجديد ، لم يكن بمقدورها في

(1) انظر اللوحة رقم ٧٠ ، الشكل رقم ٢ .

الحقيقة أن تقدم لنا عونا من أى نوع ، حتى نستطيع أن نكشف عن اسمها في اللغة المصرية القديمة .

ومع ذلك فقد وجدنا آلة من النوع نفسه تستخدم في الكنائس الشرقية المنشقة في الشرق (كذا) ؛ هي تلك التي يطلق عليها في العربية اسم ناقوس ، وفي الأمهرية اسم Takqa ؛ ويوجد من هذه صنفان : ناقوس خشب ، أى الناقوس المصنوع من الخشب^(١) أما الآخر فيطلق عليه اسم ناقوس حديد ، أى الناقوس المصنوع من الحديد .

وينقسم النوع الأول بيوره إلى قسمين : فهناك نوافيس يبلغ عرضها نحو قدم واحد ، في حين يصل طولها إلى نحو ستة أقدام ؛ وهذه تعلق بواسطة حبال في سقوف الكنائس ، وتستخدم في حث المؤمنين على أداء الخدمة المقدسة ؛ وهم يضربونها بمطرقة خشبية صغيرة الحجم . وهناك صنف آخر أصغر من ذلك حجما بكثير يمسك باليد ويضرب بالمثل بمطرقة صغيرة من الخشب .

أما الثاني ، أى الناقوس الحديد ، فهو عادة أقل حجما من النوافيس الخشبية ، وهو يستخدم بصفة أكثر خصوصية في كنائس الأرواح في الامبراطورية العثمانية ، أكثر مما يستخدم في الكنائس الأخرى ؛ ويطلق عليه بعض المؤلفين اسم سيميتيري ؛ ولعل هذا هو اسمه في اللغة الدارجة ، وإن كان الاسم الحقيقي الذي يعطيه له الأرواح أو اليونانيون هو هاجيو زيدير agiosidêre ، وهي كلمة يونانية تتكون من مقطعين : هاجيوس بمعنى مقدس ، وسیدروس sidêros بمعنى حديد (أى الحديد المقدس) .

ونتوقف ببحثنا حول هذا النوع الأخير عند هذا الحد ، محتفظين لأنفسنا بحق الحديث عنها بشكل أكثر إيجابية وأكثر تفصيلا ، حين نتصدى لمعالجة الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر . أما الآن ، فهذا هو ما نستطيع أن نقوله ، فيما نعطي بعض فكرة عن هذا النوع من آلات الاقاع ، التي يراها المرء بين رسوم كهوف إيليتيا (الكاف) .

(١) وتعنى هذه الكلمة بصفة عامة كل آلة من آلات الاقاع

المبحث الثالث

عن الدف القديم في مصر

ليس من اليسيير أن يكون المرء لنفسه فكرة دقيقة عن شكل الدفوف المصرية القديمة ، نقلًا عن تلك الدفوف المنقوشة فوق المباني القديمة لهذا البلد ؟ ومن العسير كذلك علينا أن نجد لها في شكل الصنوج مالم نكن قد قمنا بدراسة خاصة بهذا النوع من الآلات وبالاستعمالات التي خصصت من أجلها . وحيث لم يسمح جهل القدماء فيما يتعلق بالمنظور ، لكل من الحفارين أو صانعى التمايل أن ييرزوا الأشياء إلا من منظور جاتيى ، فلم يكن بمقدور المرء أن يقدر سمكها . ولم يكن من شأن الرسوم باللغة الأمانة والدقة والتي رسمت لها ، أن توقفنا على هذا السمك بحيث بدت هذه الدفوف شبيهة بالأقراص ، تمسك بها الشخص كالمواكيت تلتتصق بأيديها . إننا لم نكن بمستطاعينا على الاطلاق أن نتعرف على هذا النوع من الآلات الموسيقية لو لم يكن الشعراء قد علمونا كيف تميز الدفوف القديمة ، فهم يطلعوننا على طريقة إمساك بها والعزف عليها^(٣) وكذلك على أغراض استخدامها في حفلات العبادة ، سواء في ذلك عبادة باخوس^(٤) أو زيريس ، أو في عبادة رع ، أو في عبادة قبيال Cybele التي هي زيريس^(٥) .

(١) أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، كتاب ٣ ، بيت ٤٠٨ ، وكتاب ٤ ، بيت ٢٩ : انتهى نفسه ، التقويم ، كتاب ٤ بيت ٣٤٢ : بروبرتيوس ، لك ٣ ، الإيجية ١٧ ، بيت ٣٣ .

(٢) يوريديس ، عابدات باخخوس ، أبيات ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، المؤلف نفسه ، الكيكلوبس . أبيات ٦٥ ، ٦٦ ؛ أوفيديوس ، أنظر أعلاه ؛ فايدرا لميسوليتوس ، أبيات ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ؛ بروبرتيوس ، أنظر أعلاه ؛ نونوس من مدينة بانوبوليس (الحتم حانيا) ؛ دينيسوس ، ك ١٧ ، بيت ٢٢٩ .

(٣) أورفيفوس ، بخور أم الأرباب ، في مواضع متفرقة ، بخور ريا ، عطور ، بيت ١ وما يليه : بوريسيديس ، عابدات باخخوس ، بيت ١٢٤ ؛ أيسستوفانيس ، الزناير ، فصل ٥ ، مشهد يجمع بين بدليليكليون وكتاشياتس موسوسيا وفلوكليون ، بيت ١١٨ .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا تكون هذه الدفوف غير مسطحة (أى ذات عمق) أو أسطوانية الشكل مثل دفوفنا العسكرية ، ونحن من جانبنا نظن أنها لم تكن لتختلف قط ، بالضرورة ، عن الدفوف القديمة الأخرى ، التي كانت تشبه دفوفنا تلك التي نطلق عليها دفوف الباسك .

أما الأشخاص الذين رأينا بين أيديهم هذه الآلات فقد بدوا لنا نساء ؛ وفي الواقع فقد كان الدف ، عند الإغريق وعند العبريين ، وعند غالبية العظمى من شعوب الشرق القديم ، آلة تختص بها النسوة أو على الأكثـر تدخر لرجال تحردوا من رجولـهم أمثال كهـان اليونان القديمة . ولا يزال المرء يراه حتى اليوم في مصر بشكل اعتيادي في أيدي النساء أكثر مما يراه في أيدي الرجال . وهنا يمكن السبب الذي من أجله ، دون جدال ، جاءـت هذه الآلات خفـيـة ، سـهـلـة الاستـعـمال .

ولهـذا السـبـب فإنـا نـظـن أنهـ عن طـرـيقـ الأـشـخـاصـ الـذـيـنـ نقـشـواـ أوـ رسـمـواـ فوقـ المـبـانـيـ الـمـصـرـيـةـ الـقـدـيـمةـ ، مـسـكـينـ فـيـ أـيـديـهـمـ بـقـرـصـ كـبـيرـ ، وـهـمـ يـرـقـصـونـ ، قـدـ أـرـيدـ رـسـمـ كـاهـنـاتـ باـخـيـاتـ ، يـضـرـبـنـ عـلـىـ طـبـوـلـهـنـ أوـ دـفـوـفـهـنـ الشـبـيـهـ بـدـفـوـفـ الـبـاسـكـ لـدـيـنـاـ .

ومن المؤكـدـ أنـ عـادـةـ الـحـفـرـ أوـ الرـسـمـ فـوـقـ المـبـانـيـ الـأـثـرـيـةـ ، بلـ حتـىـ فـوـقـ الـآـنـيـةـ لـرـاقـصـاتـ باـخـيـاتـ ، وـهـنـ يـنـقـرـنـ عـلـىـ دـفـ الـبـاسـكـ ، كـانـ أـمـراـ بـالـغـ الـاـنـتـشـارـ بـيـنـ الـيـونـانـيـنـ ، وـهـمـ ، كـاـهـيـنـ ، قدـ اـسـتـعـارـوـاـ غالـيـةـ أـنـظـمـتـهـمـ الـدـيـنـيـةـ وـكـذـلـكـ فـنـونـهـمـ مـنـ الـمـصـرـيـنـ ؛ وـيـخـبـرـنـاـ بـلـوـتـارـكـ أـنـهـ كـانـ تـرـىـ كـذـلـكـ بـعـضـ هـذـهـ الـآـلـاتـ مـرـسـوـمـةـ أوـ مـحـفـورـةـ فـوـقـ مـعـابـدـ الـيـهـودـ^(١) .

(١) يقول بلوتارك في أحاديث المائدة ، الكتاب الرابع ، القضية الخامسة :

Plutarque, propos de table, liv IV, quest. 5

وـإـذـاـ كـانـ الـيـهـودـ ، سـوـاءـ بـدـافـعـ دـيـنـيـ ، أـوـ بـسـبـبـ الـكـراـهـيـةـ قـدـ اـمـتـعـواـ عـنـ أـكـلـ لـحـمـ الـخـنـزـيرـ فـإـنـ مـزـرـاقـ باـخـوـسـ^(*) وـكـذـلـكـ الـحـرـيـةـ وـالـطـلـبـةـ^(**) الـتـيـ يـرـاهـاـ الـمـرـءـ مـرـسـوـمـةـ فـوـقـ تـلـيـسـةـ حـوـاجـزـ أـوـ جـدـرـانـ مـعـابـدـهـمـ ، لـاـ يـكـنـهـاـ أـنـ تـنـاسـبـ ، بـشـكـلـهـاـ الـاـسـتـفـالـيـهـ هـذـاـ ، إـلـاـ أـخـرـ سـوـيـ باـخـوـسـ^(*) .

(*) صـوـيـلـانـ لـوـرـمـ يـرـجـعـ بـهـلـيـةـ عـلـىـ شـكـلـ كـوـزـ صـبـرـ يـلـفـ أـحـيـاـنـ بـأـغـارـدـ الـكـرـكـةـ .

(**) الـكـلـةـ الـمـسـتـخـدـمـةـ هـنـاكـ lambourinـ وـمـعـنـاـهـ طـبـيـلـةـ الـمـنـتـجـ .

وـلـيـقـرـرـ عـلـيـهـ بـعـدـهـ بـعـدـهـ .

إذن فتحن بقصد عادة أو استعمال انتشر بين جزء كبير من شعوب الشرق الأقدمين ؛ وبمعنى آخر ، فليس من المحتمل أن يكون المصريون ، وهم كانوا يعرفون هذه الآلة ، وكانتوا يستخدمونها في معابدهم وحرفهم^(١) ، بل كانوا هم مخترعوها^(٢) ، هم الوحيدين الذين يستطيعون أن يهملوا زخرفة معابدهم ، بصور من هذا النوع .

ولهذا السبب ، فإن ما احدهناه منذ البداية ، وكذلك ما تحملنا على الاعتقاد في صحته شهادة الشعراء ، قد وجدناه مجسدا في عادات شعوب الشرق .

(١) كليمان السكيندرى ، المرى ، الكتاب الثانى ، فصل ٤ ، ص ١٦٤ د .

(٢) نفس المؤلف ونفس المرجع .

المبحث الرابع

عن اسم الدف القديم في اللغة المصرية
والذى يعرف في لغتنا الدارجة باسم
دف الباسك

يستحيل أن يكون في اسم هذه الآلة بعث لأى شك ، فقد احتفظت لنا به اللغة القبطية ، وهو الاسم كمكم kemkem الذى ظن لاكرتوشه أنه اسم المزهر أو الجلجل ، إذ جعله مشتقا من الكلمة اليونانية seiein بمعنى بهز أو يرج ، وأن المرء يجده مستخدما بهذا المعنى في الترجمة القبطية للمزمور الحادى والعشرين ، الآية ٧ ، والاصحاح السابع ، الآية ٧ .

ولكننا قد سبق أن برهنا على أن اسم سستر أى مزهر أو جلجل يعني الآلة الموسيقية ذات الصليل أو الرنانة ، وأنه لا يمكنه بأية حال أن يعطى عند المصريين معنى ماثلا للفعلين برج أو بهز ، وفي واقع الأمر فإننا لا نجد مثلا واحدا أخذت فيه الكلمة كمكم على أنها تعنى المزهر . بل إن الشراح الأقباط قد حولوا الكلمة كمكم إلى تف toph وهي تعنى في العبرية دفأ من نوع الدفوف التي تحدثنا للتو عنها أى الدف الذى تستخدمه النساء ، وهو شبيه بالدف الذى نطلق نحن عليه اسم دف الباسك .

ولهذا السبب نقرأ في النص العبرى للمزمور ١٥٠ ، الآية الرابعة : « هاليلا أو هو بي توف أو ماشول » أى « سبحوه بدق ورقص ، سبحوه بأوتار ومزمار » ثم نجأ هذا النص نفسه في اللغة القبطية : « سمو إرق هن تان كمكم نيم طاسي كورس وهكذا تقابل الكلمة القبطية كمكم الكلمة العبرية تف - أى دف - والذى يعني (عندنا) دف الباسك . ومن الصحيح أن الأقباط قد قصدوا بمعنى كمكم دفأ من نوع هذه التى تتحدث عنها ، وأن هذه الكلمة قد تحولت في الترجمة الماشية من

القبطية إلى العربية^(١) إلى الكلمة دفوف ، جمع دف^(٢) ، كما أنها تجد في الترجمة القبطية للمزمور ١١٨ ، الآية ٥ ، الكلمة rep-kemkem رسماً لكم لكي تشير إلى ضاريات الدف .

ولو أنها مضينا لنقدم بعد براهين على هذه الدرجة من الوضوح ، براهين أخرى ، لكن محقاً ذلك القارئ الذي يوجه إلينا الاتهام بأننا نسعى وراء استعراض للمعرفة لا جدوى منه ؛ ومع ذلك فإننا على يقين بأن العمل الذي نقدمه هنا الآن ، أقل جاذبية في حد ذاته ، حتى أنها قد اختصرناه إلى أقصى قدر ممكن (من الاختصار) بالنسبة لنا ؛ بل لكم كنا نود لو استطعنا أن نستبعد منه كل ما ليس له ضرورة مطلقة ؛ ومع ذلك ، فحيث أن هذه المادة لا يعرفها سوى القليلين ، فقد ظنتنا أن من المناسب أن نضيف بعض الأفكار ، إلى الكثير من النقاط التي كانت تحتاج إلى توضيح .

(١) كتبت هذه الترجمة على هذا النحو للتسهيل على أقباط اليوم الذين لم يعودوا يفهمون لغتهم الخاصة .

(٢) وهو اسم نوع من دفوف الباسك ، لا يزال المصريون يستخدمونه حتى اليوم ، ويعني آخر ، فإنه مما

لا شك فيه أن الكلمة العربية : دف ليس لها قط أصل يختلف عن أصل الكلمة العربية : تف toph ، بل إنها ليست شيئاً آخر غير هذه الكلمة الأخيرة ، وإن كانت تلفظ بطريقة أكثر رقة .

كتب أخرى للمترجم

أولاً : في مجال الأدب :

- ١- المطاردون (مجموعة قصص قصيرة) .
- ٢- حكايات من عالم الحيوان .
- ٣- المصيدة (مجموعة قصص قصيرة) .
- ٤- موتي بلا قبور (مسرحية تأليف چان بول سارتر) .
- ٥- السماء تمطر ماء جافا . . .

(رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية والفصائلها) .

ثانياً : في مجال التاريخ :

- ١- تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولب .
- ٢- فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية . تأليف أندريله ريمون .

ثالثاً : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١- المصريون المحدثون .
- ٢- العرب في ريف مصر وصحراؤتها .
- ٣- دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .
- ٤- الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .
- ٥- النظام المالي والإداري في مصر العثمانية .

٦ - الموازين والنقوش .

٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين .

٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .

٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .

١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمارتى القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ - المجلد الأول والثانى للوحات الدولة الحديثة .

٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة .

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة .

٢ - مدينة الأسكندرية .

٣ - مدينة رشيد .

تحت الطبع

- مقياس الروضة .

- القاهرة المملوكية .

- بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .

- بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .



سازمان اسناد و کتابخانه ملی اسلامیه ایران

